20997

Manhattanville Library

MANHATTANVILLE

30
(3133)

ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR LES

AUTEURS FRANÇAIS

I

POÈTES

DU MÊME AUTEUR

ÉTUDES LITTÉRAIRES SUR LES AUTEURS FRANÇAIS. Tome II. — *Les Prosateurs*. 1 vol. in-8 couronne. Paris, Gabriel Beauchesne.

JÉSUS. Élévations évangéliques. 1 vol. in-12 écu, 5 fr. ; *franco* 5 fr. 50. Paris, Gabriel Beauchesne.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE PAR L'ÉTUDE DES TEXTES (Étude littéraire de textes français, adaptée aux nouveaux programmes et aux méthodes nouvelles). — *Préface de M. Émile Faguet*, Paris, J. de Gigord.

A JÉSUS-HOSTIE, Paris, J. de Gigord.

LES ORIGINES LITTÉRAIRES DE LOUIS VEUILLOT (1813-1843). Grand in-8 écu. Paris, J. de Gigord.

BIO-BIBLIOGRAPHIE DE LA JEUNESSE DE LOUIS VEUILLOT (1813-1843). In-4°. Paris, J. de Gigord.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

P. FERNESSOLE, Prêtre
Docteur ès lettres,
Professeur de Première à Notre-Dame de Bétharram.

Études Littéraires

SUR LES

Auteurs Français

(Brevet Supérieur & Baccalauréat).

I

POÈTES

PREMIÈRE SÉRIE

GABRIEL BEAUCHESNE, ÉDITEUR
A PARIS, RUE DE RENNES, 117
MCMXXIII

Nihil Obstat

21ª Aprilis 1921
Alexis CROSNIER, p.

IMPRIMATUR

Parisiis, die IIIª Maii 192
Alfred BAUDRILLART
vic. gen. rector.

A Monsieur le Chanoine A. CROSNIER

Hommage respectueux et reconnaissant.

PRÉFACE

*Nous rééditons notre premier volume d'*Auteurs français (Poètes) *revu et augmenté : nous publions le deuxième volume* (Prosateurs), *retenu prisonnier à Lille depuis le début de la guerre.*

Ainsi qu'on a pu le voir par le tome paru, dans le choix des Auteurs et des œuvres à étudier, nous avons suivi le Programme du Brevet supérieur ; cela pour deux motifs : d'abord, afin de rendre un spécial service aux Etudiantes et Etudiants qui préparent ces examens ; ensuite, parce que le programme du Brevet supérieur, étant plus restreint et mieux délimité, nous permet de mieux approfondir et préciser nos travaux. Mais nous sommes assurés de satisfaire également aux besoins des Candidats au Baccalauréat, tant par nos études elles-mêmes que par la méthode suivie ; bon nombre d'Auteurs et d'œuvres sont, en effet, communs aux deux Programmes. Notre ambition va plus loin : nous voudrions intéresser et instruire les « honnêtes gens » qui ont l'excellente fortune de ne pas préparer d'Examens, mais qui gardent le souci et le goût de la culture française.

Dans ces Études Littéraires, nous nous sommes inspirés d'un triple idéal : 1° développer le plus

possible la partie historique. *L'histoire littéraire nous paraît, depuis fort longtemps, beaucoup trop négligée dans l'enseignement de la littérature. En littérature, comme en toute science humaine, l'histoire est « le flambeau de la vérité », suivant le mot de Cicéron. Sans elle, la littérature ne serait qu'un vain jeu d'imagination, d'impressions et de fantaisies. La littérature est un art, sans doute, destiné à « divertir » ; elle est, pour autant, une science, la science des œuvres de l'esprit humain, destinée, elle aussi, à diriger la marche de l'esprit humain ; or les œuvres de l'esprit humain ne se peuvent connaître dans toutes leurs véritables nuances, elles ne prennent toute leur signification et leur portée, que si l'histoire en découvre la génèse, l'inspiration propre, les circonstances multiples de tempérament et de milieu qui ont agi sur la vie de l'écrivain, sur sa pensée, par suite sur son œuvre, qui ont pu déterminer l'influence de l'homme et de l'œuvre.* — 2° Inculquer *à nos étudiants le* goût, *le* sens *et la* méthode *de la lecture attentive, de* l'étude directe, *réfléchie, intelligente des* textes. *Au chapitre XIV de ses* Caractères (de quelques Usages), *La Bruyère dit excellemment : « L'étude des textes ne peut jamais être assez recommandée ; c'est le chemin le plus court, le plus sûr et le plus agréable pour tout genre d'érudition. Ayez les choses de la première main, puisez à la première source ; maniez, remaniez le texte, apprenez-le de mémoire ; citez-le dans les occasions ; songez surtout à en pénétrer le sens dans toute son étendue et dans toutes ses circonstances. » Bien loin de dispenser de la lecture des textes, nos modestes Études*

ont pour but de la diriger et de l'éclairer, d'apprendre aux étudiants à replacer un texte dans son cadre, à en reconstituer, pour ainsi dire, la génèse, à en dégager toute la signification, toute la valeur artistique et morale, à en tirer des leçons salutaires pour la vie individuelle ou sociale. — 3° Former nos étudiants à la composition, *à la belle ordonnance française, faite de clarté, d'ordre logique, lumineux, d'élégante et forte simplicité. Chacun sait la difficulté de cet art ; et les professeurs savent, de laborieuse expérience, combien y sont revêches les jeunes esprits; oserons-nous ajouter que les circulaires ministérielles oublient trop aisément l'importance capitale de cette formation, et que le devoir des maîtres est de corriger les vices des circulaires elles-mêmes. Nous avons mis un soin particulier à* « composer » *nos études ; nous voudrions que l'on trouve dans chacune d'elles, tout autant que des « documents de fond », des modèles de composition, de vraies « dissertations » en forme, aussi méthodiques et didactiques qu'il est souhaitable. Afin que l'élève puisse plus aisément suivre ce travail d'ordonnance, et en tirer profit, nous avons disposé en marge le plan détaillé de chaque étude littéraire, en délimitant rigoureusement et visiblement les paragraphes et les grandes divisions.*

Nous publierons chaque année, par fascicules, *l'étude littéraire d'un ou deux Auteurs nouveaux, et d'œuvres nouvelles d'Auteurs déjà étudiés ; c'est l'unique moyen de répondre aux exigences des récents Programmes du Brevet Supérieur, lesquels portent que la liste des Auteurs français*

à étudier, sera partiellement renouvelée chaque année et pour chaque Académie. » *Il n'y a pas à s'en plaindre ; ces dispositions officielles nous permettront de parcourir un cycle littéraire plus étendu, et ce mode de publication par fascicules nous aidera à donner des études plus approfondies et mieux soignées.*

P. F.

CORNEILLE

(1606-1684)

A. — *LA VIE*

La vie de Corneille est toute simple et tout unie ; son histoire se sépare à peine de celle de son œuvre.

a) *Origine.*

Pierre Corneille naquit à Rouen, le 6 juin 1606, sur la paroisse de Saint-Sauveur, dans une vieille maison de la rue de la Pie. Il était d'origine normande. Son aïeul, issu de Conches, dans l'Eure, conseiller référendaire en la Chancellerie de Rouen, prit femme dans la vieille bourgeoisie rouennaise ; son frère, qui, comme l'aïeul et le poète, s'appelait Pierre, épousa Marthe Le Pesant, fille d'un bailli de Longueville, petite-fille d'un avocat de Rouen ; il fut lui-même, à partir de 1602, maître enquêteur et réformateur particulier des eaux et forêts du bailliage de Rouen. Semblable origine explique peut-être le goût de plaiderie qui distingue les héros de Corneille et le caractère nettement actif de son génie dramatique. La famille, d'ailleurs, était fort honorable et aisée, nombreuse aussi, car Pierre eut sept frères, dont le plus illustre, Thomas, suivit ses traces.

b) *Etudes; Office d'avocat* (1615-1629).

De 1615 à 1622, Pierre Corneille étudia chez les Jésuites de Rouen; il garda la salutaire empreinte de cette éducation et demeura toujours fidèle à ses maîtres. Les Palmarès nous révèlent dans le futur créateur de notre Tragédie une spéciale facilité de versification française et surtout latine : en Troisième et en Rhétorique il obtenait le prix de Vers latins. Deux ans après, en juin 1624, à l'âge de dix-huit ans, il se faisait recevoir avocat au Parlement de Rouen. A-t-il jamais plaidé? Probablement non; car « il barbouillait... prenait un mot pour un autre ». Quoi qu'il en soit, il achetait, en 1628, l'office d' « avocat du roi au siège des eaux et forêts », et celui d' « avocat du roi en l'amirauté de France au siège général de la table de marbre du Palais de Rouen ».

c) *Premiers essais dramatiques; Chefs-d'Œuvre* (1629-1643).

Ce fut durant ses loisirs prolongés de magistrat qu'il commença de rimer : en 1629, il faisait jouer sa première pièce : *Mélite*, suivie bientôt de *Clitandre* (1632), *la Veuve* (1633), *la Galerie du Palais* (1633), *la Place royale* (1635). Ces œuvres attirèrent sur lui l'attention de Richelieu qui le fit entrer dans la Société des cinq auteurs (L'Estoile, Colletet, Boisrobert, Rotrou, Corneille) avec lesquels il composait de très pauvres pièces. Selon la tradition, le Cardinal chargea le poète d'écrire le troisième acte de sa comédie des *Tuileries* (1635); mais Corneille modifia le plan de la pièce, et Richelieu le congédia pour manquer, selon l'expression de Voltaire, « d'esprit de suite ». Le fait n'est point certain; deux choses sont assurées : c'est que Corneille fit partie de la Société des cinq auteurs, et qu'il n'en fut pas longtemps. En 1635, il donna au

public *Médée*. En 1636, il emprunta encore à l'Espagne *l'Illusion Comique*, et enfin *le Cid*. Celui-ci ouvre une série de triomphes et de chefs-d'œuvre : *Horace* (1640), *Cinna* (1640), *Polyeucte* (1643), qui placent le poète au-dessus de tous les auteurs de son temps.

d) *Mariage; Vie de famille; Nouvelles pièces; Vie sociale; Retraite;* (1640-1659).

Après *Cinna*, à la fin de 1640, Corneille épousa Marie de Lampérière, d'une honorable famille de magistrats. Il en eut six enfants, dont deux servirent glorieusement aux armées royales. Or la vie du poète s'écoule à Rouen, bourgeoise et tranquille, coupée de séjours à Paris où il traite avec les comédiens, visite les hommes de lettres, paraît à Rambouillet. Il élève soigneusement sa famille, dirige Thomas, son cadet ; d'ailleurs, les fonctions de magistrat, sans l'absorber, l'occupent, et il les remplit en conscience. Ne le voyons-nous pas, dans les années mêmes où il écrit *La Mort de Pompée* (1643), *Le Menteur* (1644), *Rodogune* (1645), siéger « devant les tribunaux des eaux et forêts et de l'amirauté » ? Dans une série d'audiences, il défend les armateurs du Havre contre les pilotes de Villequier qui prétendaient « les obliger d'accepter leurs services, entrant de force dans leurs navires et les dirigeant malgré eux », et il fait valoir les droits des gens du Havre. Marguillier de sa paroisse, il tient les comptes avec une exactitude scrupuleuse. Chacun le considère et l'estime pour sa dévotion fidèle et solide, et pour sa paisible dignité. L'Académie lui ouvre ses portes en 1647, lorsque le poète eut pris l'engagement de passer une partie de l'année à Paris ; trois ans plus tard, afin d'accomplir cette résolution, il quittait ses

offices. Un jour, des vers du pape Alexandre VII sur « les pensées de la mort » lui tombent entre les mains; cette lecture l'impressionne : par mortification et pour consacrer à Dieu son talent, il traduit les vingt premiers chapitres du premier livre de *l'Imitation* (1651). L'année suivante, l'échec de *Pertharite* le dégoûte du théâtre, et il s'adonne tout entier à la traduction qui l'occupe jusqu'en 1656.

c) Retour au Théâtre; Décadence; Dernières années; Mort; (1659-1684).

Sur les instances de Fouquet, Corneille revient à la scène en 1659 avec *Œdipe;* jusqu'en 1674, il donne une série de pièces où s'accentue la décadence du poète, et dont les échecs répétés empoisonnent sa vie bien plus que les soucis d'argent. On a écrit là-dessus des anecdotes suspectes : la misère de Corneille n'est plus qu'une légende. Sans doute, en venant habiter Paris, en 1662, le poète augmenta ses charges, mais il ne perdit aucune de ses ressources. Les éditions de son théâtre se multiplient de 1660 à 1668. Molière lui donne 2.000 livres d'*Attila*, autant de *Tite et Bérénice*. De 1669 à 1673, de 1682 à 1684, il touche 2.000 livres de pension annuelle du roi. Qu'on ne parle donc plus de misère. De pires tristesses affligèrent les vieux jours du poète. En 1665, son plus jeune fils, Charles, mourut à 13 ans, chez les Jésuites; son gendre se fit tuer à Candie; son second fils, déjà blessé, en 1667, au siège de Dinard, devenu lieutenant de cavalerie au régiment de Carcado, fut tué, sept ans plus tard, dans une sortie. Épreuves cruelles, mais que le grand homme supporta avec un peu de la fierté du vieil Horace et la vaillance d'un chrétien. Cette vaillance ne se démentit point

à ses derniers moments. Corneille mourut, avec des sentiments de piété admirables, en son domicile de la rue d'Argenteuil, dans la nuit du 30 septembre au premier octobre 1684.

f) L'Homme

Telle est cette vie simple, retirée, laborieuse et féconde. Elle semble contraster avec l'éclatante grandeur de l'œuvre; on dit même volontiers qu'elles sont en flagrante opposition ; oui, peut-être; mais enfin, comme l'œuvre, cette vie est grande parce qu'elle demeure soumise à l'ordre et à la discipline, sans relâche et sans vain étalage : c'est une rare grandeur. Au reste, après Corneille lui-même, nous ne ferons pas difficulté de reconnaître combien l'homme différait extérieurement du poète :

1) *Contraste avec l'œuvre.*

2) *Extérieur.*

J'ai la plume féconde et la bouche stérile ;
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui,
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

Corneille avouait donc qu'il n'avait point ce charme de conversation qui fit la fortune de Voiture. Il ne possédait pas non plus l'élégance de manières qui valut à Racine tant de succès ; « Il était, dit son neveu Fontenelle, assez grand et assez plein, l'air fort simple et fort commun, toujours négligé et peu curieux de son extérieur.... » Mais cette enveloppe vulgaire cache, suivant le mot de La Bruyère, un « esprit sublime, c'est-à-dire porté au grand et s'y trouvant comme dans son naturel ». Aussi se pliait-il mal à flatter les puissants et à exprimer les vaines amours, plus enclin d'ailleurs aux affections domestiques qu'aux libres passions.

3) *Caractère :*

α) Elévation.

β) Sérénité.

très homme de famille, de cœur paisible et de tête
γ) Dévouement. solide, admirablement dévoué aux siens et appliqué
δ) Force d'âme. à ses devoirs sociaux. Parce qu'il avait « l'esprit sublime », il supporta noblement ses épreuves, surtout les attaques littéraires. Rarement génie fut combattu avec plus d'âpreté : il sut demeurer digne dans ses réponses, sans rien perdre de sa fierté. Peut-être, parfois, laissa-t-il échapper des plaintes trop amères contre Racine ; mais, il faut bien le reconnaître, dans l'ivresse de sa gloire naissante, l'heureux rival sembla prendre plaisir
ε) Modestie. à exaspérer le poète vieilli. Au fond, bien qu'il eût conscience de sa supériorité et qu'il s'admirât lui-même avec une bonhomie naïve, c'était un modeste ; et, après sa mort, Racine lui rendait ce témoignage à l'Académie : « L'a-t-on jamais vu se préférer à aucun de ses confrères ? L'a-t-on jamais vu vouloir tirer ici aucun avantage des applaudissements qu'il recevait dans le public ? Au contraire, après avoir paru en maître et pour ainsi dire régné sur la scène, il venait, disciple docile, chercher à s'instruire dans nos assemblées, laissant, pour me servir de ses propres termes, ses lauriers à la porte de l'Académie, toujours prêt à soumettre son opinion à l'avis d'autrui, et, de tous tant que nous sommes, le plus modeste à parler, à prononcer, je dis même sur des matières de poésie ». (*Discours prononcé à la réception de Thomas Corneille.*) Rarement écrivain réalisa mieux

L'accord d'un beau génie et d'un grand caractère.

L'exemple de sa vie, comme son œuvre, est bienfaisant.

B. — *L'ŒUVRE*

Il faut distinguer trois périodes dans la carrière dramatique de Corneille :

I. — LES DÉBUTS. (1629-1636)

I. *La période des débuts.* — Corneille inaugure son œuvre par une comédie d'intrigue : *Mélite* (1629). Est-elle née d'une aventure réelle, ainsi que le veut la tradition? Exprime-t-elle l'amour du poète pour Catherine Hue qu'il avait connue « toute petite » et qui devint, en 1637, Madame du Pont? La chose paraît véritable. En tout cas, la pièce réussit; dans son « Examen », Corneille écrivait, non sans exagération : « Le succès fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connaître à la Cour ». Les pièces qui suivent sont d'un genre mal défini : *Clitandre* (1632) est une tragi-comédie chargée d'incidents invraisemblables; *la Veuve* (1633), *la Galerie du Palais* (1633) dont le cadre est réel et fort intéressant, semblent plutôt des comédies, d'ailleurs imprécises; *la Place Royale* (1635) est une intrigue assez plate. Jusqu'ici, notre poète n'est qu'un provincial fraîchement débarqué, cherchant à se donner l'air de Paris, un écrivain facile et curieux. Ses pièces sont bien médiocres; elles reposent sur des données banales et romanesques. Elles manquent de psychologie et de vie dramatique, mais, pour la première fois, elles offrent l'image de la conversation des honnêtes

gens; à la grossièreté licencieuse, au burlesque, le poète substitue une plaisanterie plus délicate. « Les rôles bouffons disparaissent, la nourrice fait place à la suivante; le ton s'élève; c'est une peinture fidèle de la société élégante. » (R. Doumic : *Histoire de la Littérature Française.*) En 1635, *Médée* inaugure l'ère de la tragédie. Cette pièce, imitée de Sénèque, contient en germe toutes les qualités et aussi les défauts de Corneille; si de nombreuses taches la déparent, quelques beautés y brillent d'un éclat qui annonce le génie. L'année même où paraît *le Cid* (1636), Corneille retourne à la tragi-comédie pure. On dirait qu'avant d'abandonner ce genre hybride, il a voulu condenser dans une seule pièce, *l'Illusion comique*, tous les éléments incertains et contradictoires de ses premières œuvres.

II. — LES CHEFS-D'ŒUVRE. (1636-1645).

II. *La période des chefs-d'œuvre.* — *Le Cid* est la grande date dans l'œuvre de Corneille et dans l'histoire de la tragédie française. Il renouvelait l'art dramatique; il mettait fin aux imbroglios, aux incohérences, et créait le drame psychologique, conflit moral surgi au fond des âmes libres par l'évolution des sentiments. La pièce souleva l'enthousiasme du peuple par la chevaleresque beauté des caractères, l'admiration des lettrés par la délicatesse psychologique, l'habile conduite de l'action, le brillant coloris du tableau d'histoire et les qualités du style. Tous étaient conquis par l'air de jeunesse qui circule dans la pièce, et l'on disait : « Beau comme *le Cid!* » Mais les rivaux du poète, ceux-là mêmes qui le saluaient jadis comme un « soleil » parmi les « étoiles » éclipsées, les Mairet,

les Scudéry, les Claveret, conçurent pour la nouvelle tragédie une jalousie furieuse. Richelieu, piqué dans son amour-propre d'auteur battu, menait la charge à la tête des ennemis de Corneille. Les partisans à outrance de l'antiquité, voyant dans *le Cid* un essai de tragédie moderne, l'attaquèrent eux aussi. La querelle devint générale et acharnée. Pour mettre un terme au débat, le Cardinal résolut de le déférer à l'Académie. Chapelain, le grand distributeur des pensions royales, rédigea le *Sentiment de l'Académie sur le Cid*, œuvre de critique étroite et qui s'efforçait d'être impartiale. Mais, en dépit de ces efforts conjurés, le peuple resta fidèle à son poète qui pouvait dire avec fierté :

> En vain contre *le Cid* un ministre se ligue,
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Corneille pourtant ressentit une vive peine des attaques dirigées contre lui ; il parut même se retirer du théâtre ; une lettre de Chapelain à Balzac, du 15 janvier 1639, nous le montre découragé : « Corneille est ici depuis trois jours... il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine. Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde, et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté ; mais il n'y a pas eu moyen de l'y résoudre... » Pourtant, Chapelain se trompait : ce qu'il croyait de l'abattement n'était qu'une crise ; le génie du poète en sortit mûri et fortifié.

Corneille avait médité ces fameuses règles d'Aristote qu'on lui opposait avec tant d'insistance ; tout en observant mieux ses contemporains, il avait étudié l'histoire romaine dont les héros s'harmonisaient si bien avec son âme vigoureuse ; il voyait en outre les avantages que l'histoire pouvait lui fournir pour communiquer à son œuvre un caractère authentique. Après un silence de quatre années, il fit au théâtre une rentrée triomphale avec *Horace* (1640) qui était la glorification du patriotisme ; grand chef-d'œuvre, d'un goût plus sévère que *le Cid*, puissant tableau d'histoire, où, au-dessus des personnages vivants, se dresse dans sa splendeur l'image de la patrie romaine. Corneille dédia sa pièce au Cardinal de Richelieu ; et malgré les railleries de Claude de l'Estoile, de d'Aubignac et de Faret, elle obtint un beau succès.

Dans les derniers mois de la même année, fut jouée une autre tragédie, *Cinna*, exaltation de la clémence, et, comme *Horace*, beau tableau d'histoire romaine. Cette pièce, dit-on, aurait été inspirée au poète par des événements contemporains. Richelieu avait réprimé avec la dernière rigueur une émeute soulevée en Normandie par Jean Va-nu-pieds ; la ville de Rouen fut particulièrement châtiée. Corneille aurait voulu donner au ministre une leçon d'humanité. Nous ne le croyons pas ; la chose eût été périlleuse ; d'ailleurs, à ce moment, le poète se glorifiait « d'être à Son Eminence ». La vérité est plus simple ; Corneille pratiquait alors assidûment les auteurs latins ; il avait emprunté à Tite-Live le sujet d'*Horace* ; il trouva dans Sénèque, au premier chapitre du *Traité de la Clémence*, l'idée de *Cinna*.

Le philosophe latin raconte, en effet, que l'empereur Auguste, étant chez les Gaulois, apprit que Cinna, son favori, tramait contre lui un complot. Il lui pardonna pourtant et le combla de bienfaits. Représentée à l'Hôtel de Bourgogne, la pièce eut un immense succès; et l'auteur pouvait écrire avec fierté : « Ce poème a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importants ennemis si j'en disais du mal. » La faveur dont jouit la pièce à son apparition s'explique sans doute par certaines circonstances secondaires : les théories « absolues » formulées par le poète charmèrent le Cardinal, des tirades républicaines ravirent les seigneurs révoltés; mais le succès était dû à des causes plus profondes et plus durables. *Cinna* était une tragédie politique et romaine, et les esprits distingués en étaient alors engoués; surtout on y pouvait admirer une belle ordonnance, un spectacle grandiose et une forme parfaite.

Trois ans plus tard, renouvelant son inspiration aux sources religieuses, Corneille emprunte à la vie des saints le sujet de *Polyeucte* (1643). C'est son chef-d'œuvre. Il ressuscite les mystères antiques; dans un drame humain, entre tous poignant, et qui se complique des exigences divines, il agite les plus graves questions de la théologie, celles qui ont trait au rôle de la grâce et du libre arbitre dans l'activité humaine. Et ce drame se déroule en un cadre magnifique, évoquant à nos yeux une période particulièrement belle : la période où le christianisme naissant attire à lui l'élite de la société romaine, où l'empire se débat et se déchaîne, impuissant,

contre une secte désarmée qui ne cesse d'amplifier ses pacifiques conquêtes ; c'est ici que le poète remplit avec la plus souveraine maîtrise les prescriptions du système classique ; la pièce est composée avec une rigueur sévère : tout y est d'une ordonnance irréprochable et d'un large mouvement ; rien n'égale, enfin, la beauté de ces caractères profondément humains, délicats et tendres, mais surélevés par la grâce.

La même année, le poète fait jouer *La Mort de Pompée*, dont le sujet et divers épisodes sont empruntés aux historiens grecs Appien et Plutarque, aux historiens latins Velleius Paterculus et Florus, et surtout à l'auteur de *la Pharsale*, Lucain. Cette pièce, malgré d'éclatantes beautés, reste froide ; la magnificence, parfois voulue, du style n'en masque pas la raideur. C'est moins un drame qu'un tableau d'histoire. Un an après, Corneille, en accommodant une pièce espagnole au goût français, crée la première comédie de caractère : *Le Menteur*. Après *La Suite du Menteur* (1644), qui méritait un meilleur succès, il fait applaudir *Rodogune* (1645), aux beautés inégales mais fortement tragiques. *Rodogune* est déjà une pièce obscure ; Corneille y met en jeu un ressort dramatique nouveau : l'horreur.

III. — LA DÉCADENCE. (1645 - 1674).

III. *La période de décadence.* — Le goût de l'extraordinaire va s'accentuant chez le poète, et causera sa décadence. Son premier échec fut celui de *Théodore* (1646). Il avoue lui-même que la représentation « n'a pas eu grand éclat ». *Théodore* n'est qu'une transcription bizarre, et le plus souvent maladroite, de *Polyeucte*. Le succès d'*Héraclius* (1647) consola

un peu le poète, mais il reconnaît que la représentation « fatigue autant l'esprit qu'une étude sérieuse », et Boileau appelle cette tragédie « un logogriphe ». Pour tenter de se renouveler encore, Corneille fait, dans *Andromède* (1650), un essai d'opéra ; dans *Don Sanche* (1650), un essai de comédie héroïque ; et enfin, dans *Nicomède* (1651), « un essai de comédie presque uniquement politique » (R. Doumic : *ibid.*) *Nicomède* est l'une des plus belles œuvres de Corneille, une de celles aussi pour lesquelles le poète eut « le plus d'amitié », le dernier triomphe de sa vieillesse attristée. Le succès en fut très vif, dû, en partie, aux allusions contemporaines, mais surtout au grand air de jeunesse qui circule dans la pièce, à la fierté des caractères, à la nouveauté féconde du ressort dramatique, et à une puissante évocation d'histoire.

L'année suivante, *Pertharite* échouait complètement ; cet échec ne s'explique guère, car la pièce, très inférieure à *Nicomède* pour l'exécution, n'était point si différente pour l'esprit ; vraisemblablement Racine s'est souvenu de *Pertharite* dans *Andromaque*. Après sa longue retraite occupée par la traduction en vers de l'*Imitation*, Corneille reparaît à la scène et remporte un beau succès avec *Œdipe* (1659). Ses défauts s'exagèrent de plus en plus ; « on le voit multiplier les intrigues amoureuses et les entretiens galants, incarner une idée dans un personnage et donner au drame un caractère tout abstrait. » (F. Hémon : *Corneille.*) D'ailleurs, les nouvelles générations s'éloignent de son théâtre qui parle trop à l'esprit ; elles lui préfèrent celui de Quinault, plus tendre, et celui d'un jeune rival qui

déjà, dans ses tragédies, fait pleurer toute la Cour. Le temps de la Fronde est bien fini ; et, malgré les applaudissements de pure sympathie qui accueillent *La Toison d'or* (1660), *Sertorius* (1662), la décadence est irrémédiable avec *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664) qui est pourtant un tableau, digne de Tacite, de l'anarchie romaine à l'époque impériale, et *Agésilas* (1666). Malgré l'épigramme de Boileau :

Après l'Agésilas,
Hélas !
Mais après l'Attila,
Holà !

en dépit d'anachronismes fâcheux et de bizarreries choquantes, *Attila* contient encore de belles scènes et des vers bien frappés. Mais c'est l'époque où Racine parodie, dans *les Plaideurs*, des vers de l'auteur du *Cid*, et le malmène violemment dans la préface de *Britannicus*.

Malicieusement, Henriette d'Angleterre met aux prises les deux rivaux ; la *Tite et Bérénice* de Corneille (1670) est écrasée par la *Bérénice* de Racine. Après avoir, en 1671, collaboré avec Molière à l'opéra de *Psyché*, le poète donne encore au public *Pulchérie* (1672) et *Suréna* (1674) qui est le dernier terme d'une carrière prolongée.

Il y a quelque chose d'attristant dans la progressive décadence d'un génie. Les efforts auxquels il s'applique pour en arrêter la marche excitent notre pitié. Pourtant, de cette lutte obstinée, ne sort-il pas une leçon de vaillance qui mérite au poète une admiration plus émue ? D'ailleurs, il était monté à

de telles hauteurs, qu'il semble bien impossible de s'y maintenir : c'est une loi de notre fragile condition, à laquelle n'échappent que de rares privilégiés ; et Voltaire disait justement : « Le génie n'a qu'un temps, après lequel il faut qu'il dégénère. » Corneille a eu le tort d'exagérer, jusqu'à les fausser, ses magnifiques qualités ; il a voulu faire toujours, et par des moyens divers, trop grand et trop beau ; il a trop négligé le vrai qui est plus simple et plus « humain ». Son idéal était légitime, noble et très salutaire; son erreur fut celle des grands esprits. Du reste, dans ses pièces même de la décadence éclatent les traits du génie ; et leurs faiblesses sont largement compensées par les beautés des chefs-d'œuvre où nous saluons dans Corneille, non plus seulement un maître de la tragédie, mais le père de la tragédie française.

c. — *LE DRAME CORNÉLIEN.*

L'œuvre de Corneille est en effet une véritable création, mais une création puissante et géniale.

a) LES INFLUENCES : 1) *Naturel du Poète.*

Corneille était excellemment doué par la nature pour l'œuvre qu'il allait entreprendre. « Il avait, dit Fontenelle, l'âme fière et indépendante ; nulle souplesse, nul manège, ce qui l'a rendu très propre à peindre la vertu romaine et très peu propre à faire sa fortune ». Il avait l'âme tendre : « Il fut, dit le même Fontenelle, bon mari, bon parent, tendre et plein d'amitié ». Il avait l'âme grande, « l'esprit sublime, dit La Bruyère, c'est-à-dire porté au grand et s'y trouvant comme dans son naturel ».

2) *Mœurs* et *goûts* littéraires *de l'époque.*

Cette grande âme vient à une époque tournée au grand : les guerres prolongées, les luttes de la Fronde, ont développé chez les Français le mépris du péril, la maîtrise de soi, le dédain robuste des lâchetés, l'ardeur du grandiose. Les femmes elles-mêmes sont comme emportées par le besoin d'action ; l'élite de la noblesse féminine tient à gloire de figurer au front des armées, de tirer les canons du faubourg et de braver la colère du premier ministre. Les Romans de ce temps, qui eurent une vogue si considérable, surtout les romans héroïques, ne sont « avec la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux de la redoutable épée des héros » (M^me^ de Sévigné), ne sont que le reflet des mœurs et de l'état d'âme de cette génération. Et parce qu'elle est tournée au grand, cette génération est éprise de littérature espagnole, surtout du théâtre espagnol, qui se distingue par l'action exubérante. D'une semblable époque, Corneille a subi et exprimé l'influence ; il en a partagé les sentiments, comme l'atteste le caractère même de ses œuvres, et les goûts littéraires : ne professe-t-il pas une grande estime pour la littérature espagnole où il a puisé largement ? Il cultive peu les Grecs, trop simples, trop naturels ; il leur préfère les Latins, non point ceux qui sont Grecs par nature ou éducation, comme Virgile, mais les Latins d'origine espagnole, comme Lucain et Sénèque.

Telles sont les influences qui ont déterminé le génie dramatique de Corneille. Le poète trouvait dans les mœurs et la littérature de l'époque ce goût

marqué pour le surhumain qui répondait à ses propres dispositions. Dans ce sens et suivant cette mesure, on a pu dire que Corneille n'avait pas « innové », mais seulement « corrigé, transformé ». Il est vrai ; mais cette transformation et cette correction sont tellement profondes et étendues qu'elles s'appellent mieux une véritable création.

b) LE THÉATRE AU TEMPS DE CORNEILLE

Pour apprécier exactement l'originalité de Corneille, il importe de préciser les traits spécifiques du théâtre de son temps.

La tragédie, au XVI^e^ siècle, consistait surtout en discours pathétiques et en lieux communs de morale. Dès les premières années du XVII^e^, un théâtre nouveau se forme, qui se distingue par le goût de la galanterie romanesque et précieuse ; le poète dramatique cherche à satisfaire la curiosité du public par une accumulation souvent chaotique d'incidents extraordinaires et par le mouvement scénique tout extérieur. Longtemps, à ces défauts s'ajouta une révoltante grossièreté, et, jusqu'aux environs de 1625, « le monde » n'osait guère se risquer au Jeu de Paume Berthaut ou à l'Hôtel de Bourgogne. Quant aux règles, les fameuses règles des unités, extraites en bonne partie d'Aristote et apportées en France par des Italiens, si nos érudits les connaissaient depuis longtemps, les poètes tragiques les avaient toujours écartées. Hardy ne les soupçonne pas, du moins à ce qu'il semble ; Corneille lui-même, à la date de 1629 où il composa *Mélite*, n'en avait pas entendu parler. Mairet fut le premier qui les appliqua — bien imparfaitement — dans sa tragi-comédie pastorale de *Silvanire* (1629). Au moment

où Corneille entre dans la carrière dramatique, le théâtre offre donc un singulier mélange de recherche extravagante, d'incohérence et d'irrégularité, en même temps que de grossièreté persistante. Le poète ne réussit point d'abord à se dégager totalement des influences qui l'environnaient ; ses premières œuvres portent de nombreuses traces des défauts du temps. *Le Cid* fit la lumière et opéra une révolution profonde : le drame cornélien était créé, et en même temps la vraie tragédie.

c) CARACTÈRES essentiels et distinctifs DU DRAME DE CORNEILLE.

1) *Drame psychologique.*

En quoi consiste, de ce drame, l'essentielle nouveauté ? Elle est, dit M. Lanson, dans « la ressemblance avec la vie ». On s'obstine trop souvent à le méconnaître pour en faire un mérite exclusif de la tragédie racinienne. Le drame de Corneille ne consiste plus en une série désordonnée d'aventures invraisemblables ou d'impressions factices, dans le jeu figuré d'événements grotesques, ou dans une imitation plus ou moins exacte de la vie extérieure. Corneille a planté le drame en plein cœur, pour ainsi dire, de l'être humain, dans ce qu'il y a chez nous d'éternel et d'universel : l'âme. Le drame consistera donc dans le développement logique des caractères.

2) *Action morale.*

Ce développement n'est pas une manifestation quelconque de vie intime, et voilà une autre grande nouveauté : le drame sera véritablement action, c'est-à-dire que les personnages marcheront à un but fixe et connu, se détermineront et agiront. Or, dans le jeu visible des forces capables de produire l'état définitif appelé dénouement, et vers lequel tend l'action, Corneille a compris que

les plus intéressantes, les seules intéressantes, sont « les moyens moraux, motifs et passions », et, par lui, l'action tragique devient une action morale.

3) *Conflit des sentiments et des volontés.*

Mais, pour créer une action intense et vraiment dramatique, pour développer des caractères et éveiller l'intérêt, il importe qu'il y ait antagonisme des moyens d'action, lutte des forces dramatiques; aussi la tragédie devient-elle nettement un conflit des volontés ou des sentiments favorables et contraires. Le problème qui se pose n'est donc plus celui-ci : « Qu'arrivera-t-il ? » mais : « Qui l'emportera de telle ou telle passion dans une même âme? » C'est un conflit moral. On ne peut dire que Corneille l'ait inventé; les anciens l'ont connu, et les tragiques mêmes du XVI^e^ siècle; c'est lui qui le premier en a saisi toute la portée, c'est lui qui l'a érigé en système et en a tiré les plus grands effets.

Nature du conflit moral dans le drame cornélien.

En quoi consiste exactement ce conflit moral dans le drame cornélien? On dit volontiers que c'est dans la « lutte de la passion et du devoir » aboutissant au « triomphe du devoir ». La formule nous semble imprécise. Observons d'abord que ceci ne serait point une nouveauté. « Ceux qui ont attribué cette invention à Corneille, dit M. Faguet, ont, ce me semble, la vue courte. Il est assez difficile qu'il y ait un conflit moral un peu fort au théâtre, qui ne soit entre la passion et le devoir, Tous les tyrans de Sénèque et des tragiques du XVI^e^ siècle, à qui un philosophe vient conseiller la douceur, la philantropie et la clémence, ont connu cela. Après Corneille, Pyrrhus, Néron, Mithridate, Agamemnon, Titus, Phèdre ont connu cela. Quand Corneille lui-

même parle de la passion et du devoir, il en parle incidemment et comme d'une chose qu'il sait bien qui est courante. » (*XVII^e siècle, Corneille*). — D'ailleurs, cette formule ne s'appliquerait guère qu'aux grands chefs-d'œuvre : *Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte*; et il y a vraiment autre chose à considérer dans le théâtre de Corneille ; il y a des pièces très belles, où s'affirme au contraire le triomphe de la scélératesse, telle cette prodigieuse *Rodogune*. Mais dans les quatre chefs-d'œuvre eux-mêmes, la formule en question se vérifie-t-elle rigoureusement ? Nous ne le croyons pas. La passion de l'amour, par exemple, dans les chefs-d'œuvre de Corneille, est un sentiment honnête et élevé qui « fait partie de la vertu » des personnages, qui est même, comme l'affirme Boileau, une « vertu ». Aussi, en réalité, les héros ne le combattent-ils pas. Rodrigue songe-t-il un instant à ne plus aimer Chimène, et Chimène à ne plus aimer Rodrigue ? Polyeucte, marchant au martyre, ne renonce pas à l'amour de Pauline, qui reste pour lui un devoir ; il lui dit en effet :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que [moi-même !

L'amour survit donc chez les héros de Corneille, et il y peut demeurer sans les faire déchoir, parce qu'il est fondé sur l'estime réciproque. Il survit, mais il est subordonné, par la force de la volonté, à quelque bien supérieur ; il survit, mais il n'est point, comme chez Racine, le mobile de l'action. Non, il n'est pas exact de dire que,

dans le théâtre de Corneille, le conflit se livre entre la passion et le devoir. Ce que Corneille a inventé, et ce qui fait la sublime grandeur de ses chefs-d'œuvre, c'est la lutte de passions très légitimes et même très belles contre des passions supérieures : c'est le conflit des devoirs, devoirs d'ordre différent. Chimène et Rodrigue se débattent entre un amour légitime et noble, et le culte de l'honneur familial. Le vieil Horace est placé entre son amour paternel et son patriotisme. Auguste fera son devoir de souverain, s'il punit les conjurés ; il sera plus grand souverain si, dans cette circonstance, il pardonne. Polyeucte doit sa vie à Pauline, « au prince, au public, à l'Etat », mais il la doit « bien plus » à Dieu. Voilà l'objet du conflit ; et voilà le principe du sublime cornélien. Or, dans ce conflit, la volonté demeure souveraine, par le triomphe de la passion supérieure, du devoir plus élevé, du mieux sur le bien.

4) *Exaltation de la volonté* qui assure l'*unité du drame.*

Il y a plus : tout le théâtre de Corneille est l'exaltation de la volonté, et ceci assure la forte unité du drame cornélien. Dans les chefs-d'œuvre, nous l'avons dit, la volonté s'affirme par le triomphe du mieux sur le bien. Plus tard, et parce qu'on ne peut toujours se maintenir si haut, Corneille satisfait son goût de l'extraordinaire par la complication surprenante du sujet ; il surcharge la matière et l'intrigue, crée des personnages effrayants ou étranges ; le drame n'est plus — disons plus exactement : n'est pas avec la même netteté, n'est pas de la même manière ; — un conflit de devoirs ; il est toujours l'exaltation de la volonté, il a pour but d'en marquer le triomphe, non plus dans la lutte

d'une passion supérieure contre une passion inférieure, mais dans la maîtrise d'événements inattendus et le dédain des coups du sort, dans le mépris hautain ou ironique des lâchetés et des compromissions, dans l'obstination implacable à réaliser un désir, à assouvir une ambition, au mépris de tous les droits, sans un remords, avec la joie féroce d'une scélératesse consommée. Oui, *Rodogune*, *Nicomède*, *Sertorius* ou *Othon* ou *Œdipe* sont, comme *Polyeucte* et *Cinna*, et *Horace* et *Le Cid*, mais d'une manière différente, l'exaltation de la volonté; le triomphe de la volonté, voilà le terme du drame cornélien. La tragédie de Corneille est une magnifique protestation du libre arbitre contre la fatalité et contre l'aveugle nécessité des passions.

5) *Rôle souverain de la raison.*

Mais cette maîtrise de la volonté s'explique par le rôle donné à la raison : elle est ici souveraine. Les héros de Corneille ont compris les leçons de Descartes; pour eux, tout principe d'action se réduit à la « connaissance » qui détermine et fortifie la volonté. Aussi raisonnent-ils leur « cas »; ils le raisonnent souvent avec des longueurs et des raffinements de subtilité; ils discutent sur leurs sentiments dont ils prétendent n'être pas les dupes, sur l'état d'âme de leurs antagonistes, sur les faits extérieurs, sur les intérêts d'Etat. Avec quel soin minutieux l'empereur Auguste examine et pèse ses motifs d'action ! Avec quels raffinements de logique scélérate Cléopâtre se démontre à elle-même la nécessité de faire périr ses deux fils et Rodogune ! Cléopâtre est une fanatique réfléchie et à froid de l'ambition, comme le jeune Horace est un fanatique

réfléchi du patriotisme, comme Camille est une fanatique réfléchie de l'amour, comme Polyeucte est un passionné volontaire de la divine charité. Les personnages de Corneille sont conscients, et voilà pourquoi leur volonté est implacable. Alors même qu'ils paraissent subir un brusque changement, leur vouloir demeure rationnel : Emilie, pendant quatre actes et demi, s'est résolue à faire périr Auguste : elle est bien persuadée qu'il est le pire des scélérats ; mais, soudain, elle voit que ce tyran est un héros d'indulgence et de bonté ; elle s'apaise :

> Ma haine va mourir, que j'ai crue invincible ;
> Elle est morte.

Et sa transformation, plus subite, est aussi logique que celle d'Auguste : la raison a connu, la volonté a tourné.

d) CONSÉQUENCES DE CETTE CONCEPTION FONDAMENTALE DE LA TRAGÉDIE.

De cette conception fondamentale de la tragédie, résultent des conséquences d'une incalculable portée, pour le choix des sujets, le dessin des caractères et des passions, le ressort dramatique, les conditions extérieures du drame.

1) *Choix des sujets.*

Corneille choisit des sujets où se puisse développer l'héroïsme, manifester une volonté forte et disciplinée. Aussi, les emprunte-t-il aux milieux énergiques : à l'Espagne du moyen-âge (*Le Cid*, *l'Illusion comique* et *Don Sanche*) ; aux chrétiens primitifs (*Polyeucte*, *Théodore*) ; à la Grèce héroïque (*Médée*, *Œdipe*, *Agésilas*) ; *Rodogune* est grecque encore, mais la scène se déroule dans la Syrie hellénisée des successeurs d'Alexandre. Corneille

Corneille et l'histoire.

semble éprouver une véritable aversion pour la mythologie, où Racine a puisé de si nombreuses tragédies. Ses préférences vont à l'histoire romaine. Pourquoi l'histoire? Parce qu'elle fournit au poète des événements extraordinaires et vrais ; des héros à tout le moins vraisemblables. Pourquoi l'histoire romaine? Ce peuple qui avait conquis le monde par la ténacité méthodique de ses desseins et de son action, ne pouvait manquer de séduire notre poète, énergique lui aussi et homme d'ordre, politique avisé, voire subtil. Aussi, son théâtre est-il une magnifique illustration des diverses époques de l'histoire romaine. Est-ce à dire que Corneille puisse passer pour un véritable historien? On lui en fit de son temps un mérite contre Racine. Mme de Sévigné, et surtout Saint-Evremond, ont célébré son scrupuleux respect de l'histoire. Le poète lui-même s'en attribuait volontiers la gloire. Il a conservé des traits historiques de nature à choquer ses contemporains : ne fait-il pas mourir Attila d'un saignement de nez ? Chaque fois qu'il rencontre chez un historien de Rome, Tite-Live, Tacite, ou chez un poète tel que Lucain, un texte suggestif, il en tire des narrations, des scènes d'une saisissante vérité : tels, le récit du combat des Horace et des Curiace, le tableau des proscriptions d'Auguste, la mort de Pompée, etc.... Mais il s'est permis en histoire mainte large liberté. Il a commis, pour les faits, bon nombre d'erreurs flagrantes : dans *La Mort de Pompée*, il prolonge de six ans l'existence de Sylla. Parfois il n'a pas même respecté les caractères : qu'y a-t-il de commun entre le magnanime Auguste et l'as-

tucieux vieillard dont parle Tacite, jusqu'à la fin sanguinaire et asservi aux caprices cruels de son épouse? Corneille n'a-t-il pas, dans *Nicomède*, confondu Flamininus et Flaminius? — Du moins, Corneille laisse-t-il du monde romain une impression d'ensemble bien exacte? Nous ne le croyons pas, et ce n'est point à coup sûr pour lui en faire un grief; car enfin, en produisant sur le théâtre des héros et des faits d'une vérité moins particulière et moins locale, le poète leur a communiqué une vérité plus humaine; en eux, nous nous retrouvons nous-mêmes avec nos pensées, nos sentiments, nos aspirations.... Mais il est bien vrai que le monde romain décrit par Corneille est un monde de pure convention, étudié à travers les idées de la Renaissance. — Quoi qu'il en soit, c'est dans l'histoire romaine que Corneille a puisé la plus grande partie de ses sujets. Il convient d'ajouter que le poète est allé exagérant et faussant cette tendance : il en est venu à ne chercher dans l'histoire que des faits surprenants et des résolutions extraordinaires. Dans ses dernières pièces, il n'y a plus de place pour la psychologie et la véritable action dramatique. Mais toujours, dans le choix des sujets, s'affirme le souci de montrer en action des volontés souveraines.

2) *Dessin des caractères.*

C'est encore sur cette même idée de la maîtrise de la volonté rationnelle, que le poète a créé ses caractères : ils se distinguent suivant l'ordre de la volonté. Les uns voient juste et clair, et veulent fortement : Rodrigue, le vieil Horace et Curiace, Polyeucte, Cornélie, Nicomède, Sertorius, Suréna.

Ceux-là sont les héros, les hommes « tels qu'ils devraient être ». Et ces héros se meuvent à l'aise, avec un grand air de parfait naturel : c'est que Corneille leur a prêté son âme. — A côté des héros du bien, il y a les scélérats : ceux-ci veulent fortement, mais voient faux ; ils déploient une indomptable énergie à accomplir le mal qu'une raison égarée leur propose comme bien : Cléopâtre, Attila, et même l'étrange Phocas. Redoutables, ils ont leur grandeur et leur utilité morale : ils apprennent à leur manière, qui est criminelle, à vouloir contre tous les obstacles accumulés. — Quoi d'étonnant que les personnages de Corneille manquent généralement de cette fluctuation qui est dans la vie ? Ces héros ne sont point exempts de raideur. Faut-il s'en plaindre ? Non, car le devoir aussi est raide ! Sans doute, nous perdons, à leur spectacle, les jouissances psychologiques raffinées que l'auteur d'*Andromaque* excelle à procurer. Assurément, cette tension de la volonté rend les pièces de Corneille moins dramatiques. Le poète en arrive à faire des créatures figées dans une pose solennelle ou fausse. Ce n'est pas à dire que les personnages manquent de progression. On le prétend avec trop d'insistance : les héros de Corneille vivent, et par conséquent luttent, évoluent ; il suffirait, pour s'en convaincre, d'étudier les caractères d'Auguste, de Polyeucte et de Pauline. Pour mieux en accuser le mouvement, le poète a dressé en face d'eux les faibles, ceux dont l'âme incertaine reste à la merci des circonstances et des passions : Félix, Prusias, Perpenna, Valens, Ptolémée, sont le contraste des héros et des forts.

3) *Etude des passions.*

Du rôle souverain donné à la volonté dans le théâtre de Corneille résulte une conséquence fort importante par rapport aux passions exprimées par le poète. — On dit volontiers que l'auteur de *Polyeucte* ne sait point sonder la misère de l'âme humaine. Ce jugement a le tort d'être, à tout le moins, trop absolu. Corneille a défini des situations sentimentales, noté des troubles passionnels, développés par Racine. Mais de telles situations, des troubles de ce genre, Corneille les indique et les formule à peine. De plus, il semble bien que, parmi les passions, Corneille préfère celles qui sont, pour ainsi dire, plus pénétrées de raison, et que la volonté dirige plus aisément. A-t-on assez observé, par exemple, la large place qu'occupent dans son théâtre les affections de la famille? Il faut aimer Corneille d'en avoir exprimé, avec une sérieuse tendresse, la grandeur et le charme. Bon nombre de ses héros sont des modèles de pères, de maris, de fils, de frères; et le poète ne les montre pas tels pour le besoin de sa tragédie, ces belles passions sont intimement liées au sujet, comme elles font partie de la vie même. Le sage Nisard raille lourdement ces « scènes de ménage » qui sont dans le goût de Corneille; il oublie que leur simple vérité rapproche l'art de la vie, et que Corneille a tendu au développement de l'ordre moral et social en célébrant les vertus du foyer, gardiennes de la « cité ».

En revanche, et on en comprend bien la raison maintenant, Corneille a donné à l'amour profane un rôle secondaire dans sa tragédie. Assurément il ne l'exclut pas, « parce que, dit-il, il a toujours beaucoup d'agrément »: il sait aussi et il a souvent

répété que cette passion est très forte et quasiment inexplicable en son principe :

Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer....

Il sait et il montre combien est légitime une belle et noble passion fondée sur l'estime réciproque, et il n'a garde de l'étouffer dans le cœur de ses héros : nous l'avons déjà fait observer relativement à l'amour de Rodrigue et de Chimène. Mais l'amour demeure subordonné à la raison et à la volonté; il ne lui laisse pas « prendre le pas devant » ; « le devoir de la naissance et le soin de l'honneur l'emportent sur toutes les tendresses qu'il inspire aux amants », a-t-il déclaré dans le *Discours sur la tragédie*. Il dit encore : « La dignité de la tragédie consiste dans quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus grande et plus noble que l'amour, telles que sont l'ambition et la vengeance ». C'est là, chez lui, un parti pris bien arrêté; il y revient, il y insiste. Et ses œuvres sont la réalisation de sa théorie. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on reproche à Corneille d'avoir trop fait ressortir la partie énergique et trop repoussé dans l'ombre la partie sensible de l'âme. De ce qu'on le lui a reproché, il ne s'ensuit pas que ce soit un défaut. — Il est à remarquer d'ailleurs que l'amour peint par Corneille dans ses tragédies n'est point l'amour véritable, sauf dans *Le Cid* et dans *Polyeucte*, mais l'amour romanesque; tel est bien, en définitive, l'amour d'Emilie, voire de Sabine et de Camille.

4) *Ressort dramatique.*

Il résulte du rôle donné à l'amour, comme d'ailleurs aux autres passions, et à la volonté, une conséquence importante pour le ressort dramatique. Ici encore, Corneille est original et créateur. Sans doute, comme les anciens, il excite souvent la pitié ; n'est-il pas vrai que les déchirements intérieurs de Rodrigue et de Chimène, d'Auguste, de Pauline et de Polyeucte, nous remplissent d'une vive compassion ? N'est-il pas vrai que, pour « faire du nouveau », le poète invente l'ironie dramatique, puissante et richement nuancée, de *Nicomède* ? Ne trouve-t-on pas, dans certaines scènes de *Rodogune*, une horreur digne de Shakespeare ? Assurément ; mais enfin, ni la pitié ni la terreur ou l'ironie ne sont le ressort principal du théâtre de Corneille. Ce ressort est l'admiration ; il n'est point absolument nouveau, mais Corneille est le premier qui en ait fait le principal ressort du drame. C'est que ses personnages ont pour caractère propre l'héroïsme, une haute vertu, ou du moins une volonté énergique. Le spectacle de leur grandeur morale ne peut manquer de produire sur les esprits un vif sentiment d'admiration. C'est par là que Corneille atteint son but qui est, non pas seulement de « divertir les honnêtes gens » mais de rendre les âmes meilleures. Ainsi le poète réalise ce qu'Aristote appelle « la purgation des passions », plus efficacement encore que par la terreur ou la pitié.

5) *Forme et conditions extérieures du drame.*

Comme il explique le dessin des caractères et des passions, et le ressort dramatique, ce souci de la grandeur morale, du triomphe de la volonté, détermine la forme et les conditions extérieures du drame.

Assurément, notre poète a accepté les règles proclamées souveraines en cette matière. Il avoue que « les unités » sont l'expression de la raison naturelle ; à son gré, elles communiquent au drame un air de vraisemblance et de réalité. Mais, en somme, ces règles le gênent : il les subit. D'après lui, il faut les prendre, non pas tant comme des formules de valeur fixe, que comme des préceptes indiquant un idéal à atteindre : « La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait davantage pour sa réalité. Ainsi, ne nous arrêtons point ni aux douze ni aux vingt-quatre heures, mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite. »(*Discours des trois unités.*) Racine s'est joué, en quelque sorte, à travers les mailles serrées des lois d'Aristote : c'est que sa tragédie est toute morale. Corneille a, en outre, besoin de l'intrigue. Dans ses chefs-d'œuvre, les caractères créent les situations, mais déjà les événements influent sur l'action. Dans la période de décadence, le goût de l'intrigue, emprunté aux Espagnols, se développe chez Corneille. Il ne s'est pas assez gardé des pièces qu'il appelle « embarrassées » ; elle sont véritablement surchargées de « matière », d'ornements extérieurs. N'en exagérons pourtant pas la complication ; d'abord le poète a évité de recourir à des moyens romanesques, aux reconnaissances. D'autre part, c'est dans les données fondamentales, plus encore que dans la marche de l'intrigue, que ces pièces sont compliquées. N'oublions pas non plus

que leur caractère historique aide à leur complication.

Corneille a créé notre tragédie : il en a fait un conflit moral; il l'a pourvue de tous ses instruments, caractères, organes; il en a montré les inépuisables propriétés, le jeu multiple et varié ; il en a créé le langage propre, naturel et vivant, vigoureux et pathétique. Racine, quoi qu'on ait dit, ne changera point; il ne pourra que perfectionner et enrichir la constitution de la tragédie française. En outre, le drame cornélien a un profond rapport à la vie morale des individus et des peuples. Ce n'est point qu'il prêche directement la vertu et que tous les actes des personnages revêtent un caractère d'intime moralité. Par le spectacle d'actions belles ou du moins fortes, par la mise en scène d'âmes peu communes ou surhumaines, d'âmes réfléchies et volontaires, il enseigne la grandeur morale, l'héroïsme, la suprématie de la raison et de la volonté sur l'instinct; par là il rétablit le fondement de tout ordre et le principe de toute vie vraiment humaine. Aussi, suivant le mot de Nisard, faudrait-il désespérer des individus et des nations qui ne comprendraient plus ou ne goûteraient plus les salutaires leçons du « grand Corneille ».

D. — *CORNEILLE ÉCRIVAIN.*

Corneille est un des écrivains qui se distinguent le plus par la touche personnelle de leur style. Ce style, il a le mérite de l'avoir créé ; il lui appartient en propre, laborieusement façonné sur l'image même de sa pensée.

a) L'ARTISTE EN STYLE : SOIN DE LA FORME.

Tout d'abord, parmi les poètes de son temps, à part Malherbe, Corneille a cette originalité profonde d'être un artiste en style ; il croit que l'expression vaut qu'on la soigne, destinée à revêtir la pensée ou le sentiment, à en traduire tous les détails et toutes les nuances. Il a compris que les grandes œuvres vivent par le style. Tristan, Rotrou, pourtant si bien doués, écrivent au gré de leur facilité, sans se corriger. Corneille a fait effort, il a longuement essayé sa langue. Dans les débuts, elle reste hésitante ; mais dès *Le Cid*, le poète s'en montre absolument maître : elle est admirable de plénitude expressive, de vigueur simple, naturelle et vivante, dans les chefs-d'œuvre : *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Nicomède*, *Rodogune*. On veut que, dans sa vieillesse, Corneille ait commis à profusion négligences, erreurs, impropriétés, incorrections et galimatias. Nous n'en croyons rien ; ses dernières pièces sont écrites, en somme, du même style que ses chefs-d'œuvre : c'est la même vigueur, la même justesse, la même adaptation aux nuances d'âmes. Il importe de bien observer que l'écrivain a eu moins d'impressions intéressantes, profondes et neuves, et que, par conséquent, il les a moins retouchées. D'autre part, son goût n'est plus celui du temps, qui va au genre de Racine et de Quinault ; c'est pourquoi le langage de Corneille paraît plus embarrassé, plus lourd. Volontiers le jugerait-on désormais « barbare et gothique » ; mais, parmi de méchants vers, M^me^ de Sévigné lui trouve de « sublimes beautés » qui la transportent. Enfin, si le style n'est plus aussi « sublime », c'est que les sujets sont bien différents et bien inférieurs.

Ainsi donc, la physionomie caractéristique du style de Corneille ne s'est point altérée des premiers chefs-d'œuvre aux dernières pièces.

b) TRAITS DISTINCTIFS DE LA LANGUE DE CORNEILLE

Mais, qu'est-ce qui en fait le mérite ou la nature propre? La langue de Corneille est lourde encore, forte et ramassée, nerveuse et familière, tour à tour large et brusque. Elle est articulée et informée sur le modèle latin, dont elle n'oublie pas même les défauts, pointes subtiles et antithèses outrées. Peut-être, d'ailleurs, cela tient-il plutôt au goût italien ou espagnol, à l'influence duquel ne s'est pas complètement dérobé le poète; il n'importe: ce sont là taches bien légères. Corneille sait à fond les ressources de sa langue, l'emploi facile et expressif des prépositions, le mélange libre et avisé des tours ou expressions traditionnels avec des formules plus familières; sa langue en garde une singulière expression de vie. Il n'a pas hésité non plus à reprendre des mots déjà tombés en désuétude ou tendant à disparaître, à créer des mots nouveaux, recourant à des expressions techniques conformes au sujet : termes de théologie dans *Polyeucte*, d'art militaire dans *Sertorius*. Ainsi donc, la langue de Corneille se distingue par sa richesse, sa diversité et son réalisme sobre mais vigoureux.

c) TRAITS DISTINCTIFS de son STYLE

1) *Logique.*

Quant au style proprement dit, quelques traits nous paraissent le marquer fortement. Tout d'abord, la logique : la plupart des vers sont déduits et serrés à la manière de syllogismes; les personnages méditent, se concertent ou raisonnent; leur style semble bien celui d'une argumentation en forme,

drue, pressante : c'est le style qui tend à convaincre. Pour mieux convaincre, pour que la lumière se précise et se grave plus nettement, le poète multiplie les sentences; quelque part il conseille de les éviter; en fait, il les multiplie. — Par là s'affirme un autre trait dominant de ce style : sa par-

2) *Convenance.* faite convenance aux caractères, au fond du drame; car enfin, si, comme nous l'avons dit, ces personnages sont des héros de la volonté, ils se déterminent par des motifs rationnels et universels; dès lors, chacune de leurs phrases doit traduire, et traduit en réalité, une idée générale et les divers rapports qu'elle peut avoir avec une série d'autres.

3) *Haute poésie :* souffle puissant, *lyrisme.* Mais parce qu'il est l'expression juste des âmes, le style de Corneille atteint à la plus haute poésie, j'entends à ce souffle irrésistible qui remue l'âme jusque dans ses plus intimes profondeurs, l'éclaire comme une large et soudaine traînée lumineuse, la laisse terrassée, bouleversée, ou l'enlève, conquise, ravie, dans la pleine clarté et l'énergie consciente. C'est de l'éloquence, c'est du lyrisme, c'est de la grande poésie. Voilà ce qui fait la splendide beauté du défi de Rodrigue :

> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,
> Et tout ce que l'Espagne a produit de vaillants!

et surtout la supérieure grandeur des stances de Polyeucte :

> Source délicieuse, en misères féconde,
> Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?

C'est encore mieux dans le dialogue que s'affirme l'ardeur des volontés communes ou contraires

aussi, le dialogue cornélien dépasse-t-il tout dialogue, en vigueur rapide et incisive, en éblouissante clarté. Les réponses se croisent, rapides et mordantes, exprimant chacune un sentiment fort ou une idée souveraine, des nuances fines de sentiments vigoureux ou pathétiques.

LE COMTE. — Ce que je méritais, vous l'avez emporté!
DON DIÈGUE. — Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux [mérité!
LE COMTE. — Qui peut mieux l'exercer en est bien le [plus digne!
DON DIÈGUE. — En être refusé n'en est pas un bon [signe!
PAULINE. — Imaginations!
POLYEUCTE. — Célestes vérités!
PAULINE. — Étrange aveuglement!
POLYEUCTE. — Éternelles clartés!

Le poète se préoccupe surtout d'exprimer la vérité profonde des âmes; c'est pourquoi il porte au suprême degré l'insouciance de peindre. Il la porte jusque dans les images dont il se sert; elles trahiraient peut-être la vérité : il faut soigneusement les surveiller. Aussi la métaphore n'est-elle pour lui qu'un moyen de fortifier l'expression :

Nous serons le miroir d'une vertu bien rare.
(*Horace.*)
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles.
(*Polyeucte.*)

Il préfère les figures qui ne sont pas images, antonomase, synecdoque, les figures de construction, et les figures de grammaire qui expriment le mouvement.

4) *Art de versification.*

Enfin, Corneille est un excellent maître en vers. Il manie le puissant alexandrin avec une aisance d'où l'effort semble banni, qui produit souvent des effets de riche orchestration. Il n'a pas la superstition de la rime qui est pourtant expressive ; peu d'enjambements et d'hiatus ; en revanche, des inversions fréquentes et une tendance à « détacher » le vers. Le vers de Corneille n'a rien de monotone. Le poète sait avec une souple habileté déplacer la césure, insérer des coupes ternaires :

Dans un si grand revers, que vous reste-il? — Moi !...
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir....

Il n'a pas même ignoré la variété des mètres lyriques. Dans plusieurs de ses tragédies, dans ses poésies religieuses, il a mêlé les stances au rythme divers. Dans *Andromède, La Toison d'or, Agésilas* et *Psyché*, il a usé largement des vers irréguliers ; cette cadence plus chantante communique à ses vers un charme gracieux et léger qui, surtout dans *Agésilas*, s'harmonise fort bien avec le caractère de la comédie.

Corneille est donc un très grand écrivain. Sans doute, son style est trop souvent confus, obscur ou emphatique, déparé par des pointes de faux goût ou par le « galimatias ». Mais ce sont là surtout défauts du temps et taches légères qui font mieux ressortir les qualités supérieures et originales. Pour le style comme pour la tragédie, Corneille est créateur, et créateur de génie ; il y a un style cornélien, comme un drame cornélien.

POLYEUCTE (1643).

A. — *LES SOURCES*

Après avoir emprunté à l'histoire romaine le sujet de deux chefs-d'œuvre, *Horace* et *Cinna*, Corneille puisa dans l'histoire des origines chrétiennes la matière de la plus parfaite de ses tragédies.

a) Sources immédiates et directes.

En tête de *Polyeucte*, le poète se défend d'avoir écrit « une aventure de roman ». Sans doute il eût craint de commettre un sacrilège en embellissant son sujet par des inventions nouvelles. Il a lu la *Vie des Saints* par Siméon Métaphraste, abrégée et complétée par Surius et Mosander; il déclare avoir lu aussi les *Annales ecclésiastiques* du cardinal César Baronius. Il signale lui-même scrupuleusement toutes les sources, afin que nous puissions « démêler la vérité d'avec les ornements ».

1) Nomenclature.

2) Valeur.

Que valent ces témoignages auxquels Corneille affirme être si redevable? Siméon Métaphraste est un compilateur qui vivait à Constantinople sous le règne de Constantin Porphyrogénète. Ses récits sont souvent peu exacts. Au XVI^e^ siècle, un chartreux allemand, Laurent Surius, compléta et abrégea l'œuvre de Métaphraste. A son tour, un autre abréviateur allemand du XVI^e^ siècle, Mosander, remania le travail de Surius; et c'est dans le supplément de Mosander que, de son propre aveu,

Corneille a pris le sujet de *Polyeucte*. Ainsi, le fragment qu'il a étudié n'était qu'une œuvre de troisième main. — Dans quelle mesure, en ces divers documents, la légende se mêle-t-elle à l'histoire? Il est fort probable que Métaphraste a eu sous les yeux un manuscrit grec du IVe siècle, découvert par M. Aubé à la Bibliothèque nationale. Or voici ce que contient ce document primitif et essentiel : Deux Grecs, Polyeucte et Néarque, sont officiers à la 12e légion cantonnée à Métilène. Un édit impérial condamne au dernier supplice les chrétiens de l'armée qui refuseront de sacrifier aux dieux. Polyeucte, encouragé par Néarque, exalté par un songe où Dieu l'a consacré comme un de ses élus, renverse les idoles; insensible aux prières de sa femme, de ses enfants, de son beau-père, il se laisse battre de verges et décapiter plutôt que de renier sa foi; mais il meurt seul, sans entraîner Néarque à sa suite. Telles sont les données historiques. Métaphraste les a abrégées sur certains points, modifiées sur d'autres.

3) Originalité du poète.

Qu'a donc ajouté le poète à ces récits? A l'en croire, rien ou presque rien. Qu'on en juge : « Le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'empereur, la dignité de Félix (devenu gouverneur d'Arménie, de simple commissaire impérial qu'il était), la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline ». Certes, voilà qui assure à Corneille le mérite d'originalité; n'eût-il créé que l'amour de Sévère et le combat qui se livre dans l'âme de Polyeucte, cela aurait suffi, car cela crée le drame.

b) Sources générales et indirectes où Corneille pouvait puiser

Corneille pouvait puiser à d'autres « sources » plus générales et moins directes, les historiens de Rome et les Pères de l'Église, des documents précis et étendus sur le conflit qui mit aux prises le christianisme et l'État romain. Dans son livre de *Néron*, chapitre XVI, Suétone étale, pour les glorifier, les supplices horribles inventés par l'empereur contre les chrétiens, ces hommes « malfaisants ». — Dans les *Annales* (l. XV, ch. 44), Tacite raconte aussi les horreurs commises contre les chrétiens, « ces fauteurs d'une exécrable superstition ». — *Pline*, dans ses *Lettres*, se préoccupe de ces hommes coupables d'un « regrettable entêtement », non point pour défendre leur cause, mais pour savoir de Trajan s'il faut punir le nom même de chrétien ou les crimes dont il est inséparable. — Dans son admirable *Apologétique*, Tertullien proteste vivement, au nom du bon sens et de la justice, contre les accusations des empereurs et de la foule ignorante et stupide ; aussi bien, son plaidoyer ressemble-t-il à un chant de triomphe où il célèbre la diffusion rapide d'une religion née à peine d'hier. — Certain personnage de Cicéron, dans le *Traité de la Nature des dieux*, s'exprime déjà comme Sévère sur le compte des divinités païennes, — et, dans son *Histoire naturelle* (II, 7.), Pline l'Ancien raille les enfantillages de la Mythologie.

Corneille trouvait donc de riches sources d'information : y a-t-il réellement puisé ? Rien ne nous autorise à le croire ; nous pensons plus volontiers qu'il s'est contenté des documents dont nous parlions au début. Avec son habituelle franchise et son humble candeur, le grand poète nous eût avoué

ses trésors. — Quoi qu'il en soit, Corneille a réalisé une œuvre profondément originale; de quelques éléments épars, sobres et imprécis, il a tiré un drame sublime.

B. — *CIRCONSTANCES HISTORIQUES*

Son œuvre terminée, le poète en donna lecture aux habitués de Rambouillet. Il tenait fort à leur approbation, car le cercle de la chambre bleue formait un tribunal littéraire aux arrêts décisifs. La manière de s'exprimer, qu'il avait lourde et embarrassée, ne pouvait faire valoir ses vers à des oreilles délicates. Marquises et chevaliers applaudirent tout juste « autant que le demandaient la bienséance et la grande réputation que l'auteur avait déjà. » (Fontenelle : *Vie de Corneille*). En réalité, c'était un échec. Le lendemain, au nom des beaux esprits, Voiture vint trouver M. Corneille, et, avec maintes circonlocutions, lui déclarer que « *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait, que surtout le christianisme avait extrêmement déplu ». Ainsi donc, c'est à cause de son christianisme que la pièce fut condamnée. — Pourquoi ce scandale d'une société où ne dominaient point les libertins? Il ne laisse pas de paraître singulier. Certains, sans doute, d'une orthodoxie plus sévère, comme la sage Arthénice, se trouvaient offensés de voir mêler quelque galanterie à la grandeur d'un sujet chrétien, et d'entendre proférer, par la bouche d'une femme du peuple, des invectives féroces contre le christianisme. D'autres, en plus grand nombre, les délicats, comme Godeau, évêque

de Grasse, se sentirent troublés par le « fanatisme » de Polyeucte. — Au fond, tous étaient plus surpris que blessés d'une pareille lecture : car, depuis l'année 1548 où un arrêt du Parlement avait interdit aux Confrères de la Passion les sujets religieux, les exemples de tragédies sacrées avaient été extrêmement rares. — Quoi qu'il en soit, on engageait le poète à ne point faire représenter sa pièce. Le poète allait céder, mais l'acteur Hauteroche s'y opposa ; il plaida avec chaleur la cause de *Polyeucte*, annonçant à Corneille plein succès devant le public. Le Bonhomme se laissa convaincre ; la pièce fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne dans les premiers jours de 1643. Elle remporta un triomphe. Dans son *Examen*, Corneille avoue, en dépit de sa modesti- que le résultat fut « très heureux ».

c. — *ANALYSE*

ACTE I. — *Scène 1.* — C'est à Mélitène, capitale de l'Arménie. Polyeucte, gendre du gouverneur Félix, a été secrètement converti au christianisme par Néarque son ami. Celui-ci le presse de recevoir le baptême. Mais le néophyte, marié depuis quinze jours à Pauline, ne peut se résoudre à effrayer par une courte absence son épouse que troublent déjà des rêves sinistres.

Scène 2. — Tandis que Polyeucte hésite encore survient Pauline ; elle le supplie de ne point la quitter ; il réussit pourtant à se dégager, et suit Néarque.

Scène 3. — Seule avec sa confidente Stratonice, Pauline exhale sa douleur. Jadis, à Rome, elle aima

un chevalier, Sévère : il était beau, vaillant, mais pauvre ; aussi fut-il écarté par Félix ; triste et fier, il s'en alla combattre les Perses et l'on assure qu'il est mort en un combat récent. Pour elle, fille docile, elle a suivi son père en Arménie et épousé « par devoir » le seigneur Polyeucte qui est d'ailleurs un parfait époux. Elle aurait tôt fait d'oublier ses anciennes amours, mais un songe étrange est venu la terrifier : la nuit passée, Sévère lui est apparu

La vengeance à la main, l'œil ardent de colère,

puis elle a vu Polyeucte traîné par une multitude féroce devant son rival, et Félix enfonçant de sa main un poignard dans le sein de son gendre... Hantée de ces souvenirs, elle redoute les pires malheurs.

Scène 4. — Ses craintes n'étaient que trop fondées. Eperdu, Félix vient annoncer que Sévère est vivant, qu'il est devenu le favori de l'empereur et qu'il arrive à Métilène pour offrir un sacrifice aux dieux. Redoutant la vengeance de l'ancien chevalier, le gouverneur adjure sa fille de voir Sévère et d'intercéder auprès de lui en sa faveur.

ACTE II. — *Scène 1.* — Il est bien question pour Sévère de basse vengeance ! Il se réjouit, en présence de Fabian, de retrouver Pauline. Mais un mot du confident plonge son âme dans la douleur : Pauline est mariée ! En déplorant la rigueur de son sort, le noble Romain ne laisse pas échapper une seule parole d'amertume contre son ancienne amante. Dans une telle occurrence, il n'a plus qu'un parti à prendre : « soupirer », puis « mourir » ;

il voudrait auparavant revoir Pauline une dernière fois : ce plaisir lui est accordé.

Scène 2. — En termes dignes et touchants, Pauline et Sévère se communiquent leurs regrets ; mais, forts tous deux, ils se jurent mutuellement de rester fidèles au devoir ; et, après des adieux attendris et graves, ils se quittent.

Scène 3. — Il semble bien que Pauline puisse maintenant rester en paix : la parole de Sévère doit la tranquilliser. Elle craint pourtant encore, et Stratonice ne parvient pas à dissiper « l'image des malheurs » qu'elle a vus en songe.

Scène 4. — Mais enfin voici Polyeucte en personne, sain et sauf, qui vient rassurer son épouse et lui exprimer son amour.

Scène 5. — Soudain, Cléon annonce que Félix mande Polyeucte au temple « pour sacrifier », et le nouveau chrétien prend congé de son épouse désormais plus tranquille.

Scène 6. — A peine a-t-il quitté Pauline, Polyeucte rencontre son ami Néarque. Avec toute la ferveur de la grâce du baptême, il lui déclare qu'il se rend au sacrifice pour « renverser » les autels des faux dieux. Afin d'éprouver la foi du nouveau chrétien, Néarque simule l'hésitation, et Polyeucte le presse, réfutant avec vigueur toutes ses objections. Enfin, le voyant bien décidé, Néarque laisse, lui aussi, éclater son enthousiasme :

> Allons, cher Polyeucte, allons, aux yeux des hommes,
> Braver l'idolâtrie et montrer qui nous sommes !

ACTE III. — *Scène 1.* — Pauline, de son côté, ne parvient pas à dissiper son inquiétude : elle redoute

qu'il ne surgisse entre Polyeucte et Sévère quelque querelle jalouse, et elle supplie les dieux d'écarter tout malheur.

Scène 2. — A l'instant, Stratonice, haletante, vient annoncer que Polyeucte est « un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide, un sacrilège impie... » Il a raillé les saintes cérémonies et brisé les idoles. Pauline rappelle l'esclave au respect de son mari, et lui déclare que, jusqu'au bout, elle défendra Polyeucte.

Scène 3. — Voici Félix « sombre et plein d'émotion » ; il profère contre « le traître » des menaces de mort. Pauline se jette à ses genoux. Le gouverneur a déjà fait preuve d'indulgence ; il n'a pas encore envoyé Polyeucte au supplice, mais il a ordonné de le faire assister au martyre de Néarque. Si ce spectacle ne l'ébranle pas, Félix ne pourra l'épargner : un homme politique ne peut connaître « ni le sang ni l'amitié ».

Scène 4. — Polyeucte a regardé mourir Néarque « avec un œil d'envie ». Pauline supplie son père de faire grâce et de ne pas lui ôter « ses propres dons » ; brutal, le gouverneur ne laisse plus à sa fille qu'un espoir : fléchir elle-même son époux.

Scène 5. — Resté seul avec Albin, il se fait raconter la fin de Néarque ; le confident essaie discrètement de fléchir le fonctionnaire apeuré ; celui-ci ne veut rien entendre ;

Il y va de ma place, il y va de ma vie!

s'écrie-t-il, et il fait mander Polyeucte au palais pour essayer d'ébranler sa résolution, et, s'il n'y peut réussir, en disposer « sans qu'on en sache rien » !

Acte IV. — *Scène 1.* — Amené au palais du gouverneur, le héros s'épouvante, en songeant qu'il va devoir affronter la présence et les larmes de Pauline. Il conjure le Seigneur de le soutenir et Néarque victorieux de venir à son aide. Il prie l'un de ses gardes d'aller « quérir » Sévère.

Scène 2. — Et, tandis que les gardes se tiennent respectueux aux coins de la salle, Polyeucte dit ses sublimes stances. Il n'éprouve que mépris pour les « flatteuses voluptés » d'ici-bas; dans une évocation prophétique, il chante le triomphe du christianisme; emporté par l'enthousiasme divin, par la soif du martyre, il ne voit plus dans Pauline qu'un « obstacle à son bien ».

Scène 3. — Voici la femme redoutée, tendrement aimée encore, puisque le martyr, pour triompher de sa tendresse, doit violemment s'exciter, s'entraîner, pour ainsi dire, au courage. Cette femme qui, jadis, épousa Polyeucte par devoir, sent croître en elle l'admiration pour son héroïque mari, et, avec l'admiration, l'attachement. Elle adjure Polyeucte de consentir à vivre : cela importe à sa gloire, à sa dignité, au bien de l'État. Le martyr repousse toutes ces considérations. L'épouse alors le supplie au nom de leur mutuel amour. Après une émotion très vive et très profonde, le chrétien se ressaisit. Non, il n'abjurera pas la religion véritable ; non, il ne jouera point la comédie de la dissimulation que lui suggère Pauline. Si elle l'aime vraiment, qu'elle le suive jusque dans la foi et dans la mort :

C'est peu d'aller au Ciel, je veux vous y conduire.

Scène 4. — Sévère, mandé par le héros, se présente. Polyeucte lui lègue son épouse, « un trésor dont il n'était pas digne », et il se livre aux gardes pour qu'ils l'emmènent.

Scène 5. — L'ancien amant serait prêt à accepter le legs de Polyeucte ; la noble épouse brise net ses déclarations. Elle appartient à Polyeucte, jamais elle ne se donnera à un autre ! Que Sévère, s'il était vraiment digne de l'amour de Pauline, emploie son crédit à sauver Polyeucte !

Scène 6. — Le jeune Romain s'y résout volontiers, afin de montrer qu'il méritait l'estime de cette femme admirable, et parce qu'il ne se défend pas d'une sympathie profonde pour les chrétiens, comme il le confesse à son ami Fabian. Il ira donc trouver Félix pour tenter de le fléchir.

Acte V. — *Scène 1.* — Mais nous apprenons bien vite, par un entretien de Félix avec Albin et Cléon, que la démarche de Sévère est demeurée sans résultat. Le vil gouverneur n'a vu dans ce geste qu'un piège contre lui. Malgré les discrètes remontrances d'Albin, il est plus que jamais décidé à faire mourir son gendre, s'il ne veut pas se soumettre. Le voici : Félix va encore essayer de l'ébranler.

Scène 2. — Vainement l'astucieux fonctionnaire adresse-t-il à son gendre d'affectueux reproches ; vainement feint-il de vouloir se convertir ; vainement lui parle-t-il d'un ton menaçant : Polyeucte demeure « invincible » et raille la lâcheté de son beau-père.

Scène 3. — Pauline, affolée, vient joindre ses supplications à celles de son père, et tente un suprême effort pour fléchir l'un et l'autre. Peine perdue : Polyeucte invite son épouse à « vivre avec Sévère », ou, si elle l'aime vraiment, à « mourir avec lui », proclame son Credo, dit adieu à Pauline, la priant de « conserver sa mémoire », et marche, non pas « à la mort », mais « à la gloire ».

Scène 4. — Félix s'excuse auprès d'Albin de l'acte cruel qu'il a dû accomplir.

Scène 5. — Mais voici que déjà le martyre de Polyeucte opère des prodiges. Pauline accourt reprocher à son père sa barbarie et lui demander « d'achever son ouvrage », car elle aussi est « chrétienne », et « Polyeucte l'appelle à ce glorieux trépas ».

Scène 6. — Sévère, de son côté, vient flétrir violemment la conduite du gouverneur et le menace de tout son crédit. Félix, soit par politique, soit par l'effet du martyre de Polyeucte, se déclare à son tour converti, et Sévère fait l'éloge des chrétiens en faveur desquels il interviendra auprès de l'empereur Décie.

D. — *ÉTUDE DRAMATIQUE.*

« Quand Corneille eut une fois atteint jusqu'au *Cid*, il s'éleva encore dans les *Horaces*.... Il parvint jusqu'à *Polyeucte* au-dessus duquel il n'y a rien. » Fontenelle a raison. D'éléments plus pauvres, de sources d'information, sinon plus rares, du moins

plus incertaines, le poète a tiré un drame que nul autre ne dépasse en grandiose beauté.

2) Magnifique tableau d'histoire.

C'est un tableau de la lutte surgie entre deux civilisations contradictoires, le christianisme et le paganisme ; l'évocation d'une époque de la vie romaine avec ses diverses tendances et ses classes opposées. Or il se trouve que cette époque de l'histoire est entre toutes dramatique avec ses persécutions et ses martyres, avec l'incomparable floraison des vertus et le déchaînement de l'humaine brutalité. Elle est entre toute curieuse, car c'est l'heure des discussions philosophiques et théologiques sur les plus hauts problèmes qui intéressent l'humanité. La parole du Christ a jeté le désarroi parmi les sages du monde ; les uns, les vrais sages, comme Polyeucte, embrassent passionnément la « folie de la Croix », source « d'éternelles clartés ». Ceux-ci, chaque jour, accroissent leurs conquêtes, et ils peuvent chanter avec Tertullien : « Nous ne sommes que d'hier, et déjà nous remplissons vos cités, vos îles, vos garnisons, vos municipes... Nous devenons plus nombreux à mesure qu'on nous moissonne ; le sang des martyrs est une semence de chrétiens. » (*Apologétique*). D'autres, comme Félix et Décie, par conviction, par politique ou par cruauté, défendent encore les vieilles croyances contre les dogmes nouveaux, partagent l'aveuglement de la foule et persécutent jusqu'au nom chrétien avec d'incroyables raffinements de barbarie. Les écrivains de l'empire nous en ont conservé le douloureux souvenir. Les autres, comme Sévère, raisonneurs et libéraux, secouent

la tyrannie des antiques mystères, raillent les divinités impuissantes et s'inclinent avec respect devant la doctrine chrétienne. Tous enfin, acteurs ou spectateurs, se préoccupent passionnément du duel à mort engagé entre l'idée chrétienne et l'idée païenne. Fut-il jamais tableau historique plus large et plus captivant?

b) Conception fondamentale du drame. Nature propre du conflit moral.

Jamais non plus, et en raison même de l'époque où nous reporte le poète, il ne se livra dans l'âme des héros tragiques un conflit moral de caractère plus sublime; nous n'avons pas ici la lutte entre deux sentiments humains, si nobles qu'ils puissent être : entre l'amour et l'honneur ou le patriotisme, entre la soif de vengeance et la miséricorde; c'est un combat qui dépasse les proportions de l'humanité : combat livré entre les aspirations de l'homme vers l'Infini Lui-même, et les attachements légitimes qui le rivent à la terre; entre les exigences impérieuses et justes de la nature et les exigences de Dieu; combat livré en des cœurs humains entre l'humanité et la Divinité. — Parmi les chefs-d'œuvre du théâtre français, il n'en est point qui atteignent ces hauteurs. Le Prométhée de l'antique tragédie lutte contre le maître des dieux; mais, alors même qu'il se raidit contre les coups du Destin, il n'est que la victime d'une invincible et effroyable Nécessité; le héros chrétien, lui, gardant, au milieu de tous les assauts, la pleine liberté de son âme, immole volontairement sa nature et sa vie aux attraits de la Grâce, à l'Amour infini. Dieu triomphe, et c'est par le libre choix du martyr. — Dieu triomphe; sa Foi, son Amour, en purifiant

et fortifiant l'âme du héros, l'élèvent et la transfigurent ; son Amour, possesseur souverain de l'âme de Polyeucte, n'y détruit pas l'amour de Pauline : il est sacré, voulu de Dieu ; Il le subordonne, le transfigure, l'anime d'un principe divin, le sanctifie et lui communique une efficace vertu, une durée et une fécondité éternelles. Dieu triomphe : Il triomphe contre les résistances affolées de Pauline, et dans cette âme encore Il accomplit des prodiges : Il l'élève de plus en plus jusqu'à lui faire comprendre et admirer la grandeur de Polyeucte ; Il développe l'intensité de sa tendresse et de son dévouement ; par la vertu du sang du martyr, Dieu conquiert en Maître souverain et par un libre choix l'âme de Pauline ; et alors, dans la victoire du divin Amour, l'amour humain lui-même trouve la plénitude et la perfection de sa vie perdue dans le sein de Dieu qui est Charité. Nous sommes en plein mystère de la Grâce. Ces questions n'étaient point étrangères aux esprits, en un temps où Jansénistes et Catholiques discutaient de la prédestination et de la « grâce suffisante ». Il est étonnant que l'intérêt théologique de cette pièce n'ait pas frappé les auditeurs de Rambouillet. Combien plus étonnant encore, qu'ils n'aient point compris que le sujet de cette pièce était bien l'évolution du sentiment chrétien dans un cœur humain ; qu'ils y aient surtout goûté les galanteries de Pauline et de Sévère ; et que le XVII^e^ siècle ait fait de ce dernier le principal héros de la pièce ! Tout autre fut la conception dramatique de Corneille.

c) Art puissant dans la réalisation du drame.

Et quel art dans la conduite de cette action ! En dépit de la hauteur de son âme, Polyeucte eût peut-être « faiblement attendri » (Voltaire : *Préface de Zaïre*) nos âmes plus vulgaires. Songeons à l'accueil que firent au drame les petits précieux et les délicates marquises du grand siècle, les libertins et les impies du siècle de Voltaire ! Mais Corneille a réussi à développer, cinq actes durant, le sentiment chrétien, et à produire un pathétique des plus émouvants. C'est qu'il n'a point mis sur la scène un héros déjà parvenu au faîte du renoncement, le saint déjà transfiguré, le martyr vainqueur de toutes les « flatteuses voluptés ». Polyeucte est profondément humain. Ce serait un étrange contresens de se référer tout droit à la scène où Polyeucte cède son épouse à Sévère « ainsi qu'un bénéfice », suivant le mot cruel de Voltaire. Par une lente et douloureuse gradation le martyr parvient à la suprême immolation. Dans le premier acte, l'âme de Polyeucte, absorbée par l'amour de Pauline, hésite entre cet amour et la foi; dans le second, le héros se décide à faire son devoir; dans le troisième, il l'accomplit; dans le quatrième, il lutte contre les plus terribles obstacles et en triomphe, afin de persister dans son devoir; dans le cinquième, il reçoit, par le martyre, sa magnifique et éternelle récompense. Nous assistons ainsi à l'ascension de l'âme héroïque, à la ruine lente de la nature sous l'influence de l'amour divin. Que dis-je ruine de la nature? Elle n'est jamais détruite. Du second acte au cinquième, la lutte ne cesse pas un instant. Dans sa dernière entrevue avec Pauline, armé d'arguments de raison, Polyeucte se

1) Drame humain.

croit vainqueur; mais l'épouse fait appel au sentiment pour ébranler le héros. Il se tait, il verse des larmes, il laisse échapper un aveu où il apparaît tout entier :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-[même.
(Acte IV, Scène 3.)

Et à la fin de la pièce, après des victoires répétées, quand déjà le héros paraît exalté par l'approche du martyre, à la vue de Pauline il se trouble encore et lui jette cet adieu plein d'une émotion attendrie :

Chère Pauline, adieu ! Conservez ma mémoire !
(Acte V, Scène 3.)

Il n'est donc pas vrai que Polyeucte atteigne sans effort au martyre, et qu'il se repose dans une perfection sereine et impassible. Non : le chrétien reste homme, et le drame, profondément humain et pathétique.

2) Pathétique accru par la création du personnage de Sévère.

Le poète a singulièrement accru le pathétique de cette pièce en aggravant le conflit moral, et c'est en créant le personnage de Sévère. Il fut l'amant de Pauline, dont les attraits gardent sur son cœur un puissant empire ; il survient au moment décisif pour son propre bonheur, pour l'amour de Pauline, pour la vie de Polyeucte; c'est sa venue qui déchaîne la crise. « Toujours aimable », sa seule vue ne va-t-elle pas diminuer en Pauline, « toujours femme », l'amour de Polyeucte, et n'y aura-t-il pas là pour le héros une cause nouvelle de déchirements? Mais la présence de Sévère, en déterminant dans l'âme de Pauline de dramatiques

combats, ne fait qu'exalter son amour pour Polyeucte; de cet amour, Pauline multiplie les preuves; elle presse et supplie son époux avec une ferveur plus intense; par là même, et en se rendant plus aimable, elle déchire plus cruellement le cœur du martyr.

3) Marche de l'action conduite avec maîtrise.

Enfin, la marche de l'action est conduite avec une maîtrise vigoureuse. Il y avait dans *Le Cid*, œuvre de jeunesse, des inutilités, quelques longueurs, voire des invraisemblances; il est clair que l'unité d'action n'est point rigoureuse dans *Horace*, où le meurtre de Camille pose un nouveau problème; non moins clair qu'il y a dans *Cinna* quelques invraisemblances encore et des longueurs. Il n'y a pas dans *Polyeucte* la moindre inutilité, ni invraisemblance de scène, d'action, de discours : le songe même de Pauline est loin d'être un hors-d'œuvre; tout sert à nouer fortement le drame, tout complique la lutte morale et précipite le dénouement. Les règles fameuses d'Aristote sont respectées avec un soin jaloux, au point que la prison où sera enfermé Polyeucte se trouve dans le palais du gouverneur. — Et quelle simplicité dans le « moyen » dramatique ! Les incidents extérieurs sont assez nombreux dans *Le Cid;* il y en a dans *Horace* et dans *Cinna;* ici beaucoup moins : le baptême de Polyeucte, l'arrivée de Sévère, le bris des idoles — et encore ces incidents font-ils intimement corps avec le drame. Quant aux monologues et aux discours, ils sont plus rares et plus opportuns, et deviennent de précieux instruments d'analyse psychologique. Les récits enfin, trop nombreux et trop abondants dans l'ancien théâtre,

sont dramatiques au plus haut point. Le récit de Stratonice détermine la crise d'âme de Pauline ; le récit d'Albin précipite le dénouement en affolant le malheureux Félix. Corneille n'a point introduit une narration de la mort de Polyeucte, et c'est une grande habileté. Il s'en explique dans son *Examen* de la pièce : « Je ne l'ai point fait parce que je n'avais personne pour la faire ni pour l'écouter, que des païens qui ne la pouvaient écouter ni faire que comme ils avaient fait et écouté celle de Néarque : ce qui aurait été une répétition et marque de stérilité. Ainsi j'ai mieux aimé la faire connaître par un saint emportement de Pauline que cette mort a convertie..... »

d) Beauté des caractères. Vigueur et pénétration dans leur étude.

Mieux encore, semble-t-il, que dans la conception et la réalisation du drame, la puissance du génie cornélien se manifeste dans la création des caractères : les héros de Polyeucte atteignent à une prodigieuse hauteur morale ; ils expriment des sentiments délicats et sublimes ; et d'ailleurs leur étude est menée avec vigueur et pénétration.

1) Polyeucte.

Polyeucte est la plus magnifique création du génie humain. Il est le chrétien intrépide et ardent qui immole tout et s'immole lui-même plutôt que de renoncer à Dieu, Il est l'homme au cœur tendre, ami fidèle et affectueux époux. — Plus délicat et plus simple de sentiments et de langage que le beau chevalier Rodrigue ; plus magnanime que l'empereur Auguste, car il « lègue » son épouse chérie à un rival d'amour, Polyeucte dépasse d'une taille surhumaine tous les héros de sa lignée. Rodrigue, Horace, Auguste sont animés

et soutenus dans leur lutte par des influences extérieures, par le sentiment public, l'unanime approbation de leur entourage, l'humaine gloire. Polyeucte, à l'extérieur, ne trouve qu'obstacles; il doit réagir contre son milieu, contre l'opinion de son temps, et il se sent voué, lui, grand seigneur jusqu'à ce jour adulé, au mépris des puissants, à la colère de l'empereur, à la rage de la foule païenne. Et, pour Dieu, afin de ne pas manquer à la grâce divine, il brise tous ces obstacles accumulés. — Frappé dans son honneur et sa dignité extérieure, menacé dans sa vie, Polyeucte est atteint surtout dans les plus intimes et les plus douloureuses profondeurs de son être, il est meurtri avec une singulière cruauté dans les affections les plus légitimes de son cœur tendre et délicat. Et, pour répondre à l'amour divin, il accepte et appelle les déchirements de son cœur, la ruine de sa nature. Il monte lentement, graduellement, sans cesser un instant de lutter; il monte de victoire en victoire, il s'élève au splendide rayonnement du sacrifice et de l'extase. — A quel niveau de hauteur morale nous conduit un tel héros! Quelle admiration sereine et jalouse il excite en nos âmes plus faibles! Quelle sympathie et quelle pitié pour tant de luttes si âpres et si obstinées! — Bien rares, sans doute, les âmes de cette trempe, mais vraies pourtant et touchantes : celles-là, dans les siècles héroïques, ont illuminé la terre et sont allées peupler le ciel. La grâce divine en maintient toujours ici-bas, pour la vie du monde, quelque floraison. Sachons gré au poète d'en avoir tracé un si magnifique exemplaire!

2) Pauline. C'est pour rendre Polyeucte encore plus grand et plus digne d'intérêt, que Corneille a fait Pauline si noble et si émouvante. Créature de choix, elle a aimé de tendresse un autre que son époux; mais le devoir a fait taire son inclination, et elle est devenue l'épouse idéale. Elle aime Polyeucte, dès le début de la pièce, d'un amour réel, prévenant jusqu'à l'inquiétude; à mesure que surgissent les obstacles, son amour va croissant; de l'estime et de l'admiration elle monte jusqu'au dévouement attendri, jusqu'à la résolution de suivre « son Polyeucte » et de mourir avec lui. En Pauline se réalise le triomphe du devoir héroïque, lequel est ici l'amour que rien ne peut et ne doit détruire, l'amour plus fort que la mort, se perpétuant par-delà la mort dans l'éternelle et ineffable union. — En vérité, les grandes âmes! Et les grandes leçons, les belles idées, semées dans le monde par un poète d'aspect rude et grossier! Plût au ciel que la femme moderne, si violemment éprise de toutes les indépendances, consentît à méditer un peu l'exemple de Pauline! La sainte vie familiale ne subirait pas chez nous tant de lamentables déchéances....

3) Sévère. Important à la marche de l'action, le personnage de Sévère participe de la beauté des héros, pour mieux les encadrer, pour leur faire une plus riche auréole de gloire et de sympathie. Vaillant guerrier, chevalier parfait, galant homme, il gagna jadis le cœur de Pauline, et aujourd'hui celle-ci lui fait cet aveu :

Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.
(Acte II, Scène 3.)

De si hautes vertus naturelles étaient dignes d'un si « beau feu » ! Sévère pourrait se définir un héros de généreuse délicatesse : malgré les déchirements de son cœur, il pardonne à Pauline, il consent au sacrifice que lui impose l'admirable épouse.

Ah ! puisque votre gloire en prononce l'arrêt,
Il faut que ma douleur cède à son intérêt.
Est-il rien que sur moi cette gloire n'obtienne ?
Elle me rend les soins que je dois à la mienne. (*Ibid.*).

Il pousse la grandeur d'âme jusqu'à plaider la cause de son rival. Intelligence lumineuse et caractère droit, il comprend la beauté du Christianisme et fait des chrétiens un éloge chaleureux. Ce personnage est donc bien sympathique. — Pourtant on ne peut le considérer comme le personnage principal de la pièce. Il eut, au XVII^e^ siècle, les préférences des lettrés ; au XVIII^e^, Voltaire écrivait en tête de *Zaïre* :

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen, son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari!

L'ironie, pour cette fois, est lourde et injustifiée. On s'explique ces préférences : Sévère est l'amant chevaleresque et honnête homme : il devait par là séduire le XVII^e^ siècle ; il est un philosophe détaché des croyances publiques et les raillant volontiers ; il ne pouvait déplaire au XVIII^e^ siècle. Mais l'étrange

contresens que d'en vouloir faire le personnage principal ! Comme cette aimable figure s'efface dès que l'austère et splendide figure du martyr se dresse en face d'elle ! « Son âme (de Sévère), dit M. Hémon, qu'on nous passe l'expression, reste à un étage au-dessous ; il est le type même de l'honnête homme ; Polyeucte est le type même du héros tragique et du héros chrétien. » (Corneille, *Polyeucte*, p. 18.) D'ailleurs, moins actif que contemplateur et raisonneur, Sévère n'est point le centre de l'action dramatique et ne la dirige pas.

4) Félix. Toutes ces beautés s'éclairent mieux par le contraste d'une laideur. En face du héros, le poète a bien fait de dessiner un lâche : Félix. Personnage grotesque, dit-on. Parfois, sans doute, il semble un vrai pantin de comédie : c'est quand, pour essayer de convaincre Polyeucte, il feint un désir de conversion encore mal assuré :

> Je te parle sans fard et veux être chrétien !
> (Acte V, Scène 2.)

ou lorsque, bravement, il conseille au héros de dissimuler « un moment », jusqu'au départ de Sévère. Il l'est surtout quand, devant Albin, il se pique de connaître « des gens de cour la plus fine pratique », et d'en avoir tant vu « de toutes les façons ». — Mais, au fond, il est vil. Il ne voit qu'une chose : sa place ! Pour la conserver, que lui importe de meurtrir le cœur de sa fille ? que Pauline voie Sévère et lui parle « en sa faveur » ! Polyeucte refuse d'obéir aux ordres de l'empereur :

> Il y va de ma place, il y va de ma vie !
> (Acte III, Scène 5.)

s'écrie-t-il. Lui, toujours lui, rien que lui! Ce fonctionnaire n'a plus de sentiments ; c'est un monstre. Il avait trop la mentalité de son emploi! Elle consiste à devenir une machine à calcul au service de l'orgueil et de la jouissance matérielle ! — Incapable de bons sentiments pour lui-même, il ne les comprend pas mieux chez autrui, et il juge tout le monde à sa misérable mesure :

> Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?
> As-tu bien vu sa haine? et vois-tu ma misère?
> (Acte V, Scène 1.)

Le pauvre homme! Sa brusque conversion nous laisse fort sceptiques et, du moins, étonnés : elle semble un moyen par trop commode de se tirer d'affaire, de répondre aux invectives de Sévère et à l'enthousiasme chrétien de Pauline. Sans doute, au gré de Corneille, c'est « seulement par lâche timidité » que Félix commet ses forfaits et « sa conversion miraculeuse à la fin de la pièce le réconcilie pleinement avec l'auditeur ». (*Examen de Polyeucte.*) Mais enfin, il faut, pour justifier cette conversion, recourir à la grâce qui est toute-puissante et gratuite. Quoi qu'il en soit, ce personnage est très important dans la pièce. Outre qu'il représente la vérité familière à côté de la vérité héroïque, il concourt intimement à la marche du drame ; car, exécuteur aveugle des caprices impériaux, c'est en fin de compte à sa volonté que reste subordonné le châtiment de Polyeucte, et par suite tout le drame.

5) Personnages secondaires.

Ajoutons que pas un personnage secondaire n'est inutile à l'action ; tous y concourent de manière

efficace. — Néarque, chrétien de vieille date, ferme et en apparence moins enthousiaste que Polyeucte, ami tendre et fidèle, invincible dans les tortures, vrai type des premiers chrétiens, excite et soutient le courage du néophyte ; c'est sa parole ardente qui l'entraîne au Baptême, c'est-à-dire à la source de toutes les énergies. — Stratonice, par ses virulentes déclamations de païenne ignorante et grossière, fait éclater au grand jour les sentiments de Pauline. — Fabian détermine la crise dans l'âme de Sévère, en lui apprenant que Pauline est mariée. — Albin ose prendre devant Félix la défense de Polyeucte, et accroît ainsi la perplexité et l'exaspération du gouverneur.

Rarement étude de caractères fut menée avec tant de puissance, de rigueur dramatique et de pénétration ; jamais ne s'affirmèrent dans les âmes de plus sublimes sentiments.

f) Richesse du style.

Telles sont les qualités de fond de Polyeucte. La perfection du style répond à tant d'art, de puissance, d'élévation et de régularité. — Le poète lui-même a marqué le trait dominant et la supériorité de ce style dans l'*Examen de Polyeucte* : « Le style, dit-il, n'en est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* ; mais il a quelque chose de plus touchant, et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde. » Voilà bien ce qui constitue la supériorité de ce style. — Il se distingue par une expression tendre que l'on rencontre rarement chez Corneille. Jamais il n'a été plus

1) Jugement de Corneille lui-même.

souple, plus varié, plus vif, c'est-à-dire plus vrai; et cela, sans rien perdre de sa force et de sa concision. Car de cette trame serrée se détachent aussi, à chaque instant solennel, de ces vers grondants qui auraient mérité de résonner sous le masque de la Muse grecque. — En des dialogues pathétiques, les ripostes se croisent avec une dialectique ardente et un mouvement rapide. (Voir entre autres : Sc. 4 de l'Acte II; Sc. 3 de l'Acte IV.) — Toutes les notes se combinent, dans cette langue agissante où tout est nerf et substance. Si, dans *Le Cid*, *Horace* et *Cinna*, elle vibre, retentit et monte, très rarement elle gémit, soupire et descend ; ici, elle sait gémir et vibrer, soupirer et retentir, monter et descendre : l'onction secrète qui s'en dégage et se mêle aux précisions théologiques et aux mouvements d'enthousiasme, semble préférable au faste même des vertus romaines : cette langue qui sait devenir divine est plus qu'ailleurs « humaine », c'est-à-dire naturelle et émouvante. — Nous en aimons jusqu'aux familiarités censurées par Voltaire; elles nous semblent une grâce de plus, parce qu'elles communiquent au sublime un air de souverain naturel, et produisent de charmants effets de contraste. — N'écoutons pas davantage de vaines chicanes contre des inversions qui donnent à l'idée plus de prestesse, remplacent par la syntaxe de la « passion » et de l'imagination la logique trop rigoureuse de la prose :

2) Trait dominant : plus de souplesse, de variété, de vivacité sans rien perdre de force et de concision.

3) Les dialogues : dialectique pathétique, mouvement.

4) Caractère plus naturel, plus «humain».

5) Les familiarités.

6) Les prétendues incorrections.

Allons fouler aux pieds ce foudre ridicule,
Dont arme un bois pourri ce peuple trop crédule.
(Acte II, Scène 6.)

Au lieu de nous attarder à ces « minuties ».

louons plutôt, comme une très heureuse innovation,
7) Les stances. ces stances de Polyeucte qui préludent aux chœurs dont l'éloquence se déploiera dans *Esther* et *Athalie*. Sans doute, *Le Cid* en offrait déjà le premier essai ; mais, outre que cet essai n'eut point de suite, les stances de Rodrigue sont bien moins naturelles, opportunes, trop symétriques et un peu outrées ; l'essor lyrique est ici d'une convenance parfaite. Dans la crise solitaire où se débat la conscience de Polyeucte, l'alexandrin serait trop calme pour l'effusion du sentiment qui déborde : de là, ces strophes dont l'austérité claustrale est d'un à-propos frappant.

En résumé, par la richesse de son style, par la sublimité et la délicatesse des sentiments et des caractères, par la régularité de son ordonnance, par la puissance de conception dramatique et l'art merveilleux dont le poète réalise son idéal, par un héroïsme où la nature et la grâce, l'humain et le divin se confondent, enfin par la grandiose évocation d'une époque de l'histoire étrangement dramatique, un tel chef-d'œuvre justifie le jugement de Fontenelle : « Je crois qu'après avoir atteint jusqu'à *Cinna*, Corneille s'est élevé jusqu'à *Polyeucte* au-dessus duquel il n'y a rien. »

ÉTUDE LITTÉRAIRE

DE LA SCÈNE II DE L'ACTE IV DE POLYEUCTE

Les stances de Polyeucte.

Source délicieuse, en misères féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Ainsi, n'espérez pas qu'après vous je soupire.
Vous étalez en vain vos charmes impuissants;
Vous me montrez en vain, par tout ce vaste empire,
Les ennemis de Dieu pompeux et florissants.
Il étale à son tour des revers équitables
Par qui les grands sont confondus;
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

Tigre altéré de sang, Décie impitoyable,
Ce Dieu t'a trop longtemps abandonné les siens;
De ton heureux destin vois la suite effroyable :
Le Scythe va venger la Perse et les chrétiens.
Encore un peu plus outre, et ton heure est venue;

Rien ne t'en saurait garantir;
Et la foudre qui va partir,
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue
Par l'attente du repentir.

Que cependant Félix m'immole à ta colère;
Qu'un rival plus puissant éblouisse ses yeux;
Qu'aux dépens de ma vie il s'en fasse beau-père,
Et qu'à titre d'esclave il commande en ces lieux :
Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine.
Monde, pour moi tu n'as plus rien :
Je porte en un cœur tout chrétien
Une flamme toute divine;
Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien.

Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir :
De vos sacrés attraits les âmes possédées
Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.
Vous promettez beaucoup, et donnez davantage;
Vos biens ne sont point inconstants,
Et l'heureux trépas que j'attends
Ne vous sert que d'un doux passage
Pour nous introduire au partage
Qui nous rend à jamais contents.

C'est vous, ô feu divin que rien ne peut éteindre,
Qui m'allez faire voir Pauline sans la craindre.
Je la vois : mais mon cœur d'un saint zèle enflamm
N'en goûte plus l'appas dont il était charmé;
Et mes yeux, éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

ENTRÉE EN MATIÈRE. Après d'assez longues hésitations, Polyeuct entraîné par Néarque, marchant sur la tendresse

son cœur et les inquiétudes de Pauline, a reçu le baptême. La grâce du sacrement le transforme en héros : dans l'ardeur de son zèle nouveau, qui déconcerte le vieux chrétien son ami, il brise en public les idoles des faux dieux. Félix, son beau-père, gouverneur d'Arménie, est affolé : le sacrilège mérite un châtiment exemplaire, d'autant que l'ancien amant de Pauline, devenu le favori de l'empereur Dèce, vient d'entrer dans la ville de Métilène. Pauline a beau supplier son père : le fonctionnaire apeuré reste inflexible, et Polyeucte, que n'a point ébranlé le supplice de Néarque, est traîné en prison. On lui annonce la venue de Pauline : le héros, qui a bravé tous les obstacles, frémit cette fois, devant le péril de cette présence « qu'entre tout il appréhende » ; — et, en des strophes sublimes, s'excite au mépris des voluptés et des affections humaines. — Cette scène présente un intérêt singulier au point de vue de la forme et du fond.

« Situer » le morceau dans l'ensemble.

Idée très générale de la scène.

Proposition et division très générale du sujet.

Avant d'étudier le mérite supérieur du style, il importe de préciser le sens de certains termes ; quelques constructions syntaxiques sont dignes d'attirer notre attention.

A. — ÉTUDE DE LA FORME : a) *La langue :* 1° Vocabulaire.

Source délicieuse. L'adjectif « délicieuse » équivaut au substantif précédé de la préposition « de » et marquant un complément déterminatif. Le sens est : source de délices. Cette forme n'est plus employée de nos jours ; on la trouve fréquemment au XVII^e^ siècle. — *Flatteuses voluptés.* « Flatteuses » est pris adjectivement ; cet emploi reste courant, mais le sens est ici figuré. Racine dira de même :

« Un discours trop flatteur ». (*Bajazet*, I, 3.) — *Attachements de la chair.* Dans le langage religieux et mystique, la « chair », c'est la nature humaine considérée avec ses appétits, ses passions, ses faiblesses, et opposée à l' « esprit ». Racine dit de même dans *Athalie* (I, 2) :

Si la chair et le sang, se troublant aujourd'hui,
Ont trop de part aux pleurs que je répands pour lui.

Sujette à l'instabilité. L'adjectif « sujette » garde ici son sens radical latin : soumis à. Cet emploi était plus fréquent que de nos jours, soit en parlant de personnes, soit en parlant de choses. Boileau écrit :

La vertu n'était pas sujette à l'ostracisme.
(*Satires*, II.)

Pompeux et florissants. « Pompeux » est employé, non plus en parlant des choses, mais en parlant des personnes et des sentiments personnels. Dans *Le Cid*, Corneille dit :

Une vertu pompeuse et triomphante. (II, 5.)

Cet adjectif s'employait et s'emploie surtout de nos jours spécialement en parlant des choses. Il signifie ici : triomphants, escortés, et qui étalent avec orgueil leur triomphe. — *Il étale à son tour des revers équitables.* Trois vers plus haut « étaler » est pris dans le sens de : déployer avec faste dans l'intention de séduire. La Fontaine dira ainsi :

Le prince à ses sujets étalait sa puissance.
(*Fables*, VII, 7.)

Et Racine dans *Iphigénie* :

Je vous laisse étaler votre zèle. (I, 2.)

Ici le même verbe a le sens un peu différent de : exposer aux regards, dérouler devant les yeux dans tous ses détails. Bossuet dit à peu près ainsi de la reine d'Angleterre : « Elle fut contrainte de paraître au monde et d'étaler à la France même, au Louvre où elle était née, toute l'étendue de sa misère ». (*Or. fun. d'Henriette de France.*) De nos jours, ce verbe s'emploie encore dans les divers sens indiqués. — *Les glaives qu'il tient pendus.* « Pendus » est employé pour : suspendus. Cette acception est assez rare, même au XVII^e^ siècle. M^me^ de Sévigné dit pourtant : « L'auditoire qui paraissait pendu à tout ce qu'il disait ». — *Que cependant Félix m'immole...* « Cependant » est employé comme adverbe, dans le sens de : pendant ce temps = ce pendant. Cet usage était courant au XVII^e^ siècle. Nous trouvons dans *Le Cid* (V, 7) :

Rodrigue, cependant, il faut prendre les armes.

On ne l'emploie plus guère aujourd'hui que comme conjonction, dans le sens de : pourtant. — *J'aspire à ma ruine.* Corneille ne craint pas d'employer « aspirer à », en parlant d'une chose défavorable ou même funeste. Cet usage paraît particulier à l'auteur de *Polyeucte.* Ici, il est d'ailleurs pleinement justifié ; sa « ruine » est chère au martyr ; on comprend qu'il y aspire, comme à un bien précieux. — *Idées* signifie images. Ce mot s'emploie au XVII^e^ siècle dans ce sens. Racine dira :

De ce souvenir mon âme possédée
A deux fois en dormant revu la même idée.
(*Athalie*, II, 5.)

Vos biens ne sont point inconstants. Cet adjectif ne s'emploie plus de nos jours qu'à propos de personnes ou de caractères ; Corneille l'applique à des objets matériels. — *Contents* a ici, comme d'ailleurs souvent au XVII^e^ siècle, un sens beaucoup plus fort que de nos jours ; il exprime la pleine satisfaction de l'être ; on pourrait le traduire par : entièrement satisfait. Racine dit de même :

Les dieux, de mes larmes contents. (*Iphigénie*, IV, 10.)

et d'une manière plus formelle encore :

Seigneur, rassurez-vous, vos vœux seront contents.
(*Iphigénie*, II, 6.)

N'en goûte plus l'appas dont il était charmé. « Charmer » s'emploie aujourd'hui très fréquemment et vaguement. Il a, dans ce vers, le sens énergique que lui donnait le XVII^e^ siècle. Il signifiait : soumettre à une influence magique ; ainsi, nous lisons dans Voiture : « Richelieu pouvait-il charmer la balle qui l'a tué ? » (*Lettre 74*). Le verbe n'a point dans le passage qui nous occupe ce sens physique ; il est pris dans une acception figurée mais très forte : faire céder à une influence mystérieuse et irrésistible. Racine dit :

Rien ne peut-il charmer l'ennui qui vous dévore ?
(*Bérénice*, II, 4.)

On le voit : si plusieurs expressions présentent un sens particulier, habituellement plus précis et plus fort qu'au XVIII^e^ siècle et de nos jours, il n'est rien dans le vocabulaire qui s'écarte de l'usage des plus purs écrivains de l'époque. Ainsi en va-t-il

2° Syntaxe.

pour la syntaxe. Très rares seront là-dessus les observations; cette syntaxe est simple : rien de tourmenté, rien de recherché; c'est l'expression naturelle de sentiments profonds et pathétiques. A peine pouvons-nous signaler :

Par qui les grands sont confondus. Le pronom relatif « qui » ne s'emploie plus ainsi après des prépositions et en parlant de choses; on se sert de « quoi » ou de « lequel ». Au XVII^e^ siècle, « qui » s'employait comme complément indirect avec une préposition. Nous lisons dans Racine :

Votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède.
(*Phèdre*, III, 3.)

Dans La Fontaine :

Deux pivots sur qui roule aujourd'hui notre vie.
(*Fables*, V, 1.)

Encore un peu plus outre. La préposition « outre » est employée adverbialement, dans le sens de : plus longtemps. On trouve des exemples de cette tournure dans Régnier, Descartes, Bossuet. Cette locution ne s'emploie plus guère. — *Toute prête à crever la nue.* Remarquons qu'au XVII^e^ siècle on employait indifféremment : « prêt à, prêt de », et « près de », pour signifier : « qui est sur le point de ».

L'oiseau prêt à mourir. (LA FONTAINE, *Fables*, III, 12.)
Prête d'expirer et n'en pouvant plus.
(LA FONTAINE, *Psyché*, 2.)
Il est près d'achever. (CORNEILLE, *Horace*, IV, 2.)

Conclusion et transition.

La langue de ce morceau est donc d'une pureté irréprochable; mais le style se recommande par des traits plus originaux.

b) Le style : Ce qui le caractérise tout d'abord, c'est la vigueur.

1° *Extraordinaire vigueur par :* Le poète la réalise par le relief des mots et des expressions, choisis parmi les plus énergiques et les plus frappants, employés dans leur sens le plus fort et aussi le plus net en sa simplicité même :

A) Le relief des mots, des expressions. « Flatteuses voluptés, attachements de la chair et du monde » ; « Sujette à l'instabilité, en moins de rien tombe par terre » ; « Vous étalez en vain vos charmes impuissants, la foudre toute prête à crever la nue » ; « M'immole à sa colère », etc. — Cette vigueur s'accroît par le rapprochement ingénieux, souvent antithétique, des mots ; la pensée, le sentiment sont ainsi traduits avec plus de justesse et prennent un relief plus expressif :

B) Leur rapprochement ingénieux, souvent antithétique.

> Et comme elle a l'éclat du verre,
> Elle en a la fragilité....
> Vous me montrez en vain, par tout ce vaste empire,
> Les ennemis de Dieu pompeux et florissants.

Le tour légèrement et volontairement emphatique fait mieux ressortir l'inanité de ces grandeurs. —

C) Les images, sobres, nettes, précises et frappantes, tirées d'objets connus Pour donner à ce relief encore plus de puissance, le poète recourt à des images, sobres mais nettes, précises, d'autant plus frappantes qu'elles sont tirées d'objets connus ; leur vulgarité s'ennoblit de la hauteur des sentiments, de la gravité de la situation. La félicité de l'impie est chose fragile, brillante pourtant en son luxe fastueux ; et la comparaison en est simple et naturelle, du verre éclatant mais tôt brisé !

2° *Mouvement passionné.* A cette vigueur précise et rigoureuse s'ajoute le mouvement passionné des strophes ; elles remuent notre âme, l'agitent des sentiments les plus divers

admiration, pitié, terreur, mépris des faux biens, haine de l'impie et des persécuteurs, désir de la céleste félicité. — Le poète s'élève à cet effet par la grande variété du ton des stances, traduisant les moindres nuances du sentiment : apostrophes véhémentes, interrogations pressantes, soupirs d'indignation et cris de rage; puis reprise plus calme, notes plus résignées, chant d'extase dans le rêve divin, où se mêlent encore quelques expressions empruntées à l'humaine tendresse; tout se fond et s'harmonise en une magnifique orchestration qui transporte et ravit l'âme entière. — Le rythme complète cet effet, et communique aux strophes l'entraînement d'une véritable musique; tantôt les coupes vigoureuses viennent rompre l'uniformité de l'alexandrin; tantôt le vers s'étale solennel, comme une prophétique évocation. Et comme les cinq vers de huit pieds qui terminent chaque strophe enrichissent le mouvement de cette poésie, en traduisant des impressions plus rapides et plus agitées! Pour finir, le poète varie encore la forme du rythme; six vers durant, l'alexandrin se déploie, large, religieux, exprimant à merveille la sérénité reconquise... — De tout cet ensemble se dégage une impression de sincérité profonde et touchante. Point de place à la rhétorique; jamais le vers ne sonne vide ou faux; il met à jour le sentiment de l'âme, dans sa pathétique simplicité. Nous n'avons plus dans ces stances les « concetti » dont étaient semées les strophes du *Cid;* le poète ne s'oublie pas au même jeu affecté ou forcé d'antithèses. Il ne cherche qu'à traduire en plein relief ce qui se passe d'orageux, de contradictoire et de

A) Par une singulière variété du ton.

B) Par la richesse du rythme.

C) Par l'impression de sincérité profonde et touchante qui se dégage de l'ensemble. Rapprochements divers.

déchirant dans le cœur de Polyeucte. Pour apprécier le lyrique essor de ce style, il faut le comparer aux chœurs des tragédies grecques ou aux chœurs immortels d'*Esther* et d'*Athalie*.

B). — Étude du fond.
a) *La composition :* Observation préliminaire.

Le même art puissant éclate dans la composition de cette scène. Il semble étrange, à première vue, de parler d'art dans une œuvre qui est essentiellement une effusion d'âme ; mais, grâce à la vigueur de son génie, le poète réussit à exprimer, dans toute leur vivacité, des sentiments intenses, et à suivre, en leur expression, un ordre logique, naturel et frappant, vrai, varié, capable en même temps de nous émouvoir. — Il se livre dans l'âme de Polyeucte un combat terrible. Pauline va venir ! Elle est le seul obstacle que le chrétien redoute à cette heure ; il ne peut refuser de la voir, et cependant elle représente pour lui le démon acharné à ressaisir sa proie, les plaisirs de la terre opposés à la gloire du ciel. Ces plaisirs, il y a renoncé ; il les déteste. N'est-il pas naturel qu'il y ait du mépris, de la colère dans sa façon de parler de ces délices et de ces voluptés ? N'est-elle pas profondément « vraie », la première strophe où, en termes si énergiques, le héros s'excite à mépriser les faux biens, d'autant plus « vraie » qu'il n'est point sûr de n'être pas tout à l'heure ressaisi par leur image ? — Ce premier assaut contre une passion mal éteinte, contre des mouvements qui agitent encore son cœur humain, semble bien décisif : l'effort a été si violent ! Le héros triomphe ! Et il s'exalte ; il se fait agressif ; non seulement il méprise les faux biens, mais il raille les impies, les puissants qui

1) Premier sentiment exprimé : mépris, colère contre les délices d'ici-bas : naturel.

2) Deuxième sentiment : mépris railleur des puissants : gradation naturelle.

s'en font esclaves, et croient éblouir sa jeunesse par le spectacle de leur vaine pompe et de leur faste orgueilleux. — La gradation s'accentue toujours, saisissante, magnifique; elle monte, ainsi que monte le sentiment, d'une ascension naturelle et sans effort. Il est de ces puissants, pour qui la raillerie est insuffisante, et qui ne méritent que la plus véhémente indignation, la colère la plus profonde et la plus vive. C'est ici, dans l'apostrophe au tyran monstrueux, persécuteur du nom chrétien, que la passion humaine atteint à son paroxysme; nulle part le ton ne s'élèvera plus haut; nulle part un cri si terrible ne jaillira du cœur du martyr. Pourtant cette apostrophe amenée sans effort reste encore sobre, mesurée, digne; rien de vraiment tumultueux dans cette grande âme! Ce serait faiblesse. — Mais voici qu'insensiblement le ton change: de plus en plus, la foi de Polyeucte s'exalte à l'approche de la crise suprême, et sous la chaleur des émotions qui ont traversé son âme; les mouvements les plus lyriques deviennent très naturels; comme Joad, Polyeucte peut prophétiser sans invraisemblance. — L'âme du héros s'est élevée au-dessus de la terre; emportée par l'esprit divin, elle voit au-delà des limites du temps et de l'espace. Aussi, le sentiment se fait de plus en plus pur et surnaturel : il y avait jusqu'ici en son cœur de la colère, du mépris et de la haine; c'est maintenant l'oblation sublime, volontaire et enthousiaste :

3) Troisième sentiment : colère très vive contre le tyran persécuteur des chrétiens : gradation accentuée, sans effort, naturelle.

4) Quatrième sentiment : exaltation de l'âme, jusqu'à la vision prophétique. Ascension très marquée, changement naturel de ton.

5) Cinquième sentiment : L'oblation volontaire et enthousiaste. Sentiment purifié, d'ordre spirituel : gradation très marquée, naturelle.

Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine!

Le sacrifice est consommé, l'adieu définitif est dit au monde, aux plus chères affections, et le

renoncement s'élève au dernier degré de l'héroïsme :

Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien !

6) Sixième sentiment : suave effusion mystique : aboutissement très haut et très naturel du combat livré et de la série des sentiments qui ont agité l'âme de Polyeucte.

Le combat qui se livrait dans l'âme de Polyeucte a pris fin : le « ciel » a vaincu le « monde ». Aussi le ton s'apaise ; le sentiment devient une suave effusion mystique. L'on dirait que le martyr, éclairé déjà des divines lumières, entrevoit la splendeur des cieux, goûte par avance les ineffables délices dont Dieu va récompenser sa victoire. Dans l'allégresse de son extase, il entonne un hymne très doux aux « adorables idées » qui remplissent son cœur, et aux « biens » infinis qu'elles « promettent ». — Telle est la puissance et l'efficacité de cette extase, que, totalement transformée et victorieuse, l'âme de Polyeucte reste insensible aux attraits de Pauline ; c'est grand art pour le poète d'amener ainsi une dernière vision de la créature aimée pour la mettre en parallèle avec l'infini, pour opposer l'humaine tendresse désormais impuissante à l'amour divin triomphant :

7) Septième sentiment : mépris des attraits jadis tant aimés de Pauline, triomphe de l'âme transfigurée en face d'une suprême vision de la créature aimée : naturel, art.

Je la vois : mais mon cœur d'un saint zèle enflammé
N'en goûte plus l'appas dont il était charmé....

Conclusion et rapprochement.

Il semble difficile de trouver dans le théâtre français une série de sentiments plus forts, plus élevés, plus variés, gradués avec autant d'art et de naturel. Combien sont inférieures, à ce point de vue, les stances de Saint-Genest ! Combien plus de vie, de passion, de beauté mâle et de pathétique dans les strophes de Polyeucte !

C'est que rarement scène de théâtre exprima un état d'âme plus tourmenté, une situation plus dramatique. Le ton triomphant des dernières strophes ne doit pas nous donner le change. b) *Étude dramatique :*

Le baptême a fortifié le courage du héros; il a transformé sa nature, il ne l'a pas détruite. Assurément, le chrétien est plus trempé, mieux armé pour la victoire, mais l'homme vit toujours en Polyeucte : il vit, car Polyeucte craint la venue de Pauline. — Il vit : le héros sent l'impérieuse nécessité de se raidir contre lui-même, de s'exciter au mépris et à la colère contre les « flatteuses voluptés », contre les persécuteurs, contre les attraits de sa femme ! — Il vit; et le martyr lutte ! Il s'agite en son cœur un conflit très violent entre l'amour humain et l'amour divin. A mesure qu'approche le terme, il semble que les délices d'ici-bas offrent à Polyeucte des attraits plus séduisants, que la séparation et la mort lui présentent de plus vives horreurs; voilà pourquoi cette violence de réaction de l'esprit surnaturel contre la nature ! De là cette vivacité dans le ton, cette âpreté dans l'apostrophe et dans l'indignation. Chose étrange, et profondément vraie : Polyeucte tarde très longtemps à parler de Pauline, qui est pour lui à cette heure le plus redouté des obstacles; il prend à partie les « voluptés » en général, puis les impies et les persécuteurs; il craint, dirait-on, de songer d'une manière particulière à son épouse Pauline : ceci n'est-il pas une preuve de la survivance de sa tendresse, et par suite une manifestation du conflit qui bouleverse son âme? Il ne parle de Pauline que lorsque l'exaltation de ses sentiments l'a fortifié

1) Conflit violent dans l'âme du héros.

contre ses attraits ; une première fois, d'ailleurs, sur son nom, sur sa pensée, il glisse, rapide. C'est seulement à la fin, après l'extase céleste, qu'il ose s'arrêter devant son souvenir, braver même les « grâces » de ses yeux !... Il y a donc là une lutte singulièrement violente....

2) Pathétique supérieur de cette lutte.

Et cette lutte est pour nous pathétique plus que toute autre, car les circonstances sont ici très graves : soutenu par la force du baptême, Polyeucte a triomphé de bien des obstacles. L'heure approche où va se consommer le sacrifice, où, par conséquent, le héros recevra sa couronne. Sans doute, une pitié profonde nous envahit en même temps qu'une immense admiration : comment s'en défendre pour une telle victime ! C'est là déjà un élément de pathétique. Mais notre pitié s'accroît au spectacle de ce combat inattendu : le martyr aura épuisé la coupe des sacrifices ! Devant cette lutte suprême, et que nous sentons décisive, nous ne nous empêchons pas de frémir ; jusqu'au bout, et malgré le ton triomphant des dernières strophes, nous ne pouvons nous défendre de quelque anxiété : nous avons senti tout ce qui restait d'amour humain dans le cœur de Polyeucte, et, à la pensée du suprême assaut que va tenter Pauline, nous nous demandons encore si ce cœur ne va pas s'ébranler.

1° Pitié progressive jointe à l'admiration.

2° Crainte.

à

cr..a
natu .

e et im-
Cor..ce de la
scène dans
l'évolution du
drame.

Est-il besoin d'ajouter combien cette scène est à sa place dans l'action dramatique, et combien elle importe à son évolution ? Amenée tout naturellement par les précédentes scènes (car, d'une part, la grâce du baptême, la vue du martyre de Néarque, le triomphe des obstacles, ont produit sur l'âme de Polyeucte l'enthousiasme divin, et, d'autre part,

l'annonce de la venue de Pauline réveille des feux mal éteints et des craintes trop fondées), cette scène prépare la scène suivante où va s'affirmer le triomphe définitif de la foi. Elle précipite, par le fait même, le dénouement, puisqu'elle confirme l'héroïque résolution qui doit conduire Polyeucte à son supplice. — Il semble impossible de porter plus haut l'art de la conduite dramatique.

c) *Étude psychologique :*

Rarement aussi, scène de théâtre présenta plus de valeur psychologique. Elle marque le point culminant de l'évolution d'un caractère. — A cette hauteur, le héros s'est élevé d'une progression naturelle et constante, et le degré où il atteint ici est l'aboutissement logique de ses hésitations, de ses luttes, de la grâce du baptême, de ses premières victoires. Donc, rien de brusque en cette transformation, dans l'ascension au faîte où le héros touche à cette heure. — En s'élevant, il est resté lui-même; sa foi a grandi, son amour divin s'est épanoui, et triomphe. Mais Polyeucte reste encore humain, et voilà, nous l'avons vu, la raison d'être même des stances. — C'est par là aussi que le héros nous apparaît si grand. Il a le courage des sacrifices les plus rigoureux à son cœur aimant : sacrifice de la vie, mépris des supplices, mépris des voluptés d'ici-bas, mépris de son amour profond et sacré pour Pauline ; il monte aux splendeurs d'apothéose. Il y monte d'un mouvement rapide, gigantesque, mais combien naturel, et savamment gradué! Nous avons étudié, à propos de la composition, cet art et cette logique dans la gradation du sentiment ; nous n'y reviendrons pas,

1) Marque le point culminant de l'évolution du caractère.

2) Aboutissement logique d'une progression constante.

3) Logique du caractère

4) Sublimité de ce caractère.

nous n'ajouterons qu'un mot : tant d'habileté et de vérité ne pouvaient avoir leur source que dans la pénétrante et vigoureuse psychologie du poète, qui a su étudier si profondément une âme sublime.

CONCLUSION GÉNÉRALE.

Telles sont les principales beautés de la scène des « stances » dans *Polyeucte*. Elle est de celles qu'on n'embrasse point dans leur rigoureuse plénitude ; mais les mérites que nous avons signalés dans le fond, dans la forme, suffisent amplement à faire ranger cette scène parmi les deux ou trois scènes capitales d'un drame « au-dessus duquel il n'y a rien ».

RACINE

(1639-1699)

A. — *LA VIE ET L'ŒUVRE*

a) 1re Période : *Jeunesse et Débuts.* (1639-1667).

Jean Racine naquit à la Ferté-Milon, gros bourg de l'Ile-de-France, dans le Valois, le 20 ou 21 décembre 1639. Le père, Jean Racine, greffier du grenier à sel, et la mère, Jeanne Sconin, étaient de petite mais ancienne bourgeoisie : depuis deux générations, la famille possédait des armoiries que le poète fit enregistrer en ces termes : « d'azur au cygne d'argent, becqué et membré de sable. » — Le coin du Valois où grandit Racine présente, par la vigueur sobre et élégante des paysages, par l'harmonie des lignes, quelque analogie avec la poésie racinienne. On le dit au moins, et M. Larroumet trouve un « accord entre ce séjour et ce génie ». Mais M. Masson-Forestier, qui descend de la sœur de Racine, Marie, assure que le paysage au XVIIe siècle était austère et rude, la « population énergique, dévote et un peu sombre ».

Au mois de janvier 1641, la mère de notre poète mourait, en donnant le jour à sa fille Marie. Remarié en 1642, le père mourait trois mois après son second mariage, le 6 février 1643. Les deux orphelins furent recueillis par leurs grands-parents : Jean Racine et Marie des Moulins et

Pierre Sconin : il semble bien que le frère resta dans la maison de Jean Racine et Marie des Moulins, tandis que la sœur était élevée par Pierre Sconin. Du grand-père qui mourut en 1649, le poète n'a point parlé. Sa grand'mère, au contraire, lui inspira une tendresse reconnaissante. Le 23 juillet 1663, Racine écrivait à sa sœur : « Lorsque j'ai un moment de loisir, je vais à Port-Royal où ma mère est maintenant. Elle est malade à l'extrémité, et il n'y a pas d'apparence qu'elle en retourne. Je ne vous saurais dire combien j'en suis affligé, et il faudrait que je fusse le plus ingrat du monde, si je n'aimais une mère qui m'a été si bonne et qui a eu plus de soin de moi que de ses propres enfants. »

Or, en 1649, Marie des Moulins se retirait à Port-Royal : elle y avait déjà une sœur et une fille religieuses. D'ailleurs, les relations de Port-Royal avec la famille de Racine étaient anciennes. Quelques mois avant la naissance du poète, en 1638, Lancelot, Singlin, Antoine Le Maistre et Séricourt, chassés du monastère, étaient venus chercher asile à la Ferté-Milon, dans la famille Vitart alliée à la famille de Racine. Son grand-père mort et sa grand'mère retirée à Port-Royal, l'enfant qui avait dix ans fut envoyé au Collège de Beauvais, maison amie des Jansénistes. A quinze ans, après sa Rhétorique, il fut admis à Port-Royal, à la maison des Granges. Privilège unique, car on n'y recevait pas d'élèves au-dessus de 10 ans ; et, de plus, à ce moment même (1656), l'école des Granges allait être dispersée. Pendant trois ans, au dire de Sainte-Beuve, Racine fut le seul élève de « ces

Messieurs » et vécut dans la plus intime familiarité avec des maîtres tels que Lancelot, Nicole, Antoine Le Maistre, Hamon. Le jeune homme reçut des « Solitaires » des soins particulièrement affectueux. Il est resté de M. Le Maistre une lettre touchante portant comme adresse « Au petit Racine », et qui se termine ainsi : « Bonjour, mon cher fils, aimez toujours votre papa comme il vous aime. » A sa mort, il lui légua son exemplaire de la Bible couvert de notes. — Dans ce sanctuaire de la piété, très bien doué d'ailleurs et très sensible, Racine reçut l'empreinte chrétienne à une profondeur dont il ne s'aperçut lui-même que plus tard ; il grava dans son souvenir l'opinion des Jansénistes sur la nature humaine pour la reproduire dans ses tragédies; il y apprit la langue et la littérature grecques, c'est-à dire le sens de la justesse et de la mesure, du rythme souple et harmonieux, le goût de la lumière et de la vérité, mais aussi le culte des formes et de la sensibilité païenne.

Au mois d'octobre 1658, après trois ans de séjour, Racine quitta Port-Royal pour faire une année de philosophie au Collège d'Harcourt. Mais, dans les premiers mois de 1660, nous le trouvons désœuvré et cherchant sa voie. Il est, semble-t-il, confié aux soins d'un oncle ou cousin, Nicolas Vitart, intendant du duc de Luynes. Le jeune échappé de Port-Royal mène une vie fort libre, parmi des amitiés inquiétantes et des fréquentations dangereuses. Entre-temps, à l'âge de vingt ans, Racine écrit à propos du mariage du roi une ode intitulée : *La Nymphe de la Seine à la Reine*. La pièce assurément n'est pas un chef-d'œuvre, mais enfin la

pureté, la fluidité, l'harmonie de ces vers sont déjà remarquables. Chapelain, à qui l'ode fut communiquée, Chapelain, humaniste assez judicieux, parla à Colbert; le ministre envoya au poète cent livres de la part du roi, et « peu après le fit mettre sur l'état pour une pension de six cents livres en qualité d'homme de lettres. » — Dès le mois de septembre 1660, Racine a déjà composé une tragédie d'*Amasis*, dont le sujet est resté ignoré; elle ne fut d'ailleurs pas jouée. Huit mois après, dans une lettre datée de juin 1661, Racine annonce qu'il s'occupe sérieusement d'une tragédie sur les *Amours d'Ovide*. Dans la même lettre, il plaisante sur les tribulations de Port-Royal. C'est que les leçons des solitaires étaient fort oubliées; et de Port-Royal lui venaient force réprimandes.

Peut-être est-il encore temps de sauver l'enfant prodigue. Les amis de Port-Royal, les parents de la Ferté-Milon se concertent; d'Uzès, un oncle, le bon chanoine Sconin, appelle son neveu, et fait espérer un bénéfice. Le jeune homme part. Chez le vénérable Chanoine, tout en étudiant saint Augustin et saint Thomas, il écrit des vers galants, retouche une pièce qui n'a pas été conservée et commence *La Thébaïde*. Et aussi, il observe et étudie autour de soi la nature, les mœurs et les âmes. De ce séjour d'une année environ, il nous est resté des lettres fort nombreuses adressées à Vitart, à sa sœur Marie, à son ami La Fontaine, à Le Vasseur, lettres un peu apprêtées, trop soignées, mais bien suggestives. Racine a compris et pénétré le caractère propre de ces paysages : il en a décrit, avec exactitude et sobriété, la couleur éclatante, la

chaude lumière. Mais il est surtout frappé de la violence et de la profondeur des passions sous le ciel ardent d'Uzès.

En 1663, fatigué d'attendre en vain un bénéfice, Racine rentre à Paris. Mais l'oncle Sconin lui garde son appui. Grâce à ses efforts, le jeune homme obtiendra le prieuré de Sainte-Madeleine de l'Epinay. De retour à Paris, il s'établit de nouveau à l'hôtel de Luynes. Or, au mois d'août 1663, sa grand'mère, Marie des Moulins, meurt à Port-Royal; et, en 1664, son grand-père Sconin meurt à La Ferté-Milon. Racine reste donc seul et libre; personne ne le gêne plus, si ce n'est, au fond de Port-Royal, sa tante, la Mère Agnès de Sainte-Thècle qui prie pour lui; qui, jamais découragée, lui adresse des reproches plaintifs, et par ses larmes et ses exhortations, après quinze ans, le ramènera à Dieu. Mais, désormais, le poète se livre sans entrave à sa vocation. Il compose des pièces officielles : *Sur la convalescence du Roi, la Renommée aux Muses,* qui lui valent, la première, des gratifications royales, la seconde l'amitié de Boileau, la protection de Saint-Aignan et l'entrée à la Cour. Très répandu dans le monde, surtout dans le monde des comédiens et des comédiennes, ne rêvant plus que théâtre, Racine, en ce temps, se lie avec Molière, Chapelle et Furetière. Avec ces derniers, avec les amis anciens, La Fontaine, Boileau, Vitart, Le Vasseur, avec Vivonne et Nantouillet, avec deux ivrognes, d'Houy et Poignant, Racine vit fort librement et fréquente les cabarets célèbres du Mouton Blanc, de la Pomme de Pin, de la Croix de Lorraine.

Cependant, il travaille parce qu'il est affamé de gloire ; il achève la composition de *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, dont le sujet, au dire de Grimarest, lui fut indiqué par Molière. Racine témoigne déjà d'un souci marqué de composition exacte et d'analyse lucide, d'un goût très vif de la simplicité précise et souple, de la violence enveloppée d'harmonie. *La Thébaïde* fut représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 20 juin 1664, et réussit fort joliment, bien que la vogue allât surtout encore à Quinault et à Thomas Corneille. L'année suivante, Racine composait *Alexandre le Grand;* le sujet répondait aux goûts romanesques de l'époque. Racine a, pour cette fois, effrontément sacrifié à la mode : L'Alexandre français n'a qu'un but : vivre dans le péril pour chercher la gloire et l'amour. La pièce, d'ailleurs, est adroitement construite, l'action simple et déjà presque toute dans les sentiments des personnages. — Le succès fut immense ; le roi adopta l'*Alexandre*. L'auteur, grisé par son triomphe, s'oublia d'abord à un mauvais procédé : jugeant, à tort ou à raison, que la troupe de Molière jouait mal sa pièce, au bout de quinze jours et après six représentations, Racine la porta à l'Hôtel de Bourgogne. Molière fut vivement froissé ; l'année suivante, il joua sur son théâtre une parodie critique d'*Andromaque : La Folle Querelle*, de Subligny. Leurs amis communs finirent par les réconcilier tant bien que mal ; mais la blessure, avivée plus tard par des coups plus cruels, ne se ferma jamais.

A cette même époque, Racine commit une bien mauvaise action. Desmarets de Saint-Sorlin, après

une vie fort peu édifiante, vers 1664, s'était fait prophète. Il partit en guerre contre « la fausse Église des Jansénistes ». Nicole lui répondit d'abord, en 1664 et 1665, par dix lettres sur *l'Hérésie imaginaire*, puis, en 1666, par huit autres lettres appelées *Visionnaires*. Dans la première des *Visionnaires*, Nicole écrivait : « Chacun sait que sa première profession a été de faire des romans et des pièces de théâtre.... Ces qualités, qui ne sont pas fort honorables au jugement des honnêtes gens, sont horribles étant considérées selon les principes de la religion chrétienne et les règles de l'Évangile. Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles. » Nicole visait-il personnellement Racine? Non point : il ne faisait qu'exprimer l'éternelle doctrine de l'Église, dénoncer, une fois de plus, ce compromis déplorable que tant de chrétiens cherchent à réaliser, entre les plaisirs et les lois divines, et « si vous voulez, observe finement J. Lemaître, entre le Paganisme et le Christianisme » (*Racine*, p. 123). Nicole ne pouvait parler autrement qu'il faisait, et Racine ne pouvait l'ignorer; il devait donc se taire. S'élever contre Port-Royal constituait pour Racine une lâche désertion aggravée d'ingratitude ; n'avait-il pas été l'enfant chéri de Port-Royal, l'élève de Nicole, le « petit Racine » de M. Antoine Le Maistre? — Mais, grisé de sa gloire naissante, engagé dans les « fréquentations abominables » que lui reprochait jadis la bonne Sœur Agnès, désireux, sans doute, d'étouffer les remords et les appels de la foi et de la raison, qui l'exaspèrent comme un aiguillon,

Racine entre décidément en guerre contre Port-Royal. En réponse à Nicole, il publie une première lettre qui est un chef-d'œuvre d'esprit et de perfidie. Barbier d'Aucourt et du Bois répliquent ; Racine riposte à leur riposte ; sa seconde lettre est plus mordante que la première, plus odieuse aussi à cause des plaisanteries que le poète se permet sur M. Le Maistre et sur la Mère Angélique. Cette lettre ne fut pas publiée : Boileau représenta à son ami que « cet ouvrage ferait honneur à son esprit, mais n'en ferait pas à son cœur. »

2e PÉRIODE : *Les chefs-d'œuvre profanes.* (1667-1677).

Cependant, en pleine vigueur d'âge et de talent, auréolé de jeunesse et de beauté, Racine médite une pièce nouvelle, où il aborde vraiment l'antiquité grecque qui lui est si familière. Au mois de novembre 1667, il fait représenter *Andromaque* à l'Hôtel de Bourgogne. Nous aurons à traiter longuement de cette pièce ; c'est pourquoi nous n'y insisterons point ici. Nous dirons seulement que Racine triompha de critiques multiples et graves. Le poète, à cette époque, s'amuse à écrire *Les Plaideurs*. Il venait de perdre un procès relatif à son prieuré d'Epinay ; et, comme on a toujours vingt-quatre heures pour maudire ses juges, il voulut rire à leurs dépens. Il avait d'ailleurs lu les *Guêpes* d'Aristophane, et il s'en inspira largement dans sa pièce. On a prétendu que Boileau, issu d'une famille de greffiers, et Furetière qui prenait grand plaisir à railler les gens du Palais, avaient participé à l'élaboration du sujet ; en tout cas, la forme est manifestement d'un seul poète. Représentée au mois de novembre 1668, la pièce fut d'abord mal

accueillie, car, au dire de Racine, on voulut la juger comme une tragédie ; peut-être aussi les gens du Palais, irrités, avaient-ils cabalé contre elle. Mais, un mois après, le roi y daigna rire de tout son cœur : la cause était gagnée. Assurément, il y a loin des *Plaideurs* aux comédies de Molière ou à celles d'Aristophane, et cette pièce n'est qu'un jeu; mais c'est un amusement de génie. Quelle verve dans le dialogue! Quelle rapidité dans la marche de l'intrigue! Et la versification est une véritable fantaisie prosodique. Ajoutez qu'il y a là une malice piquante et soutenue, une allégresse lyrique du plus riche effet.

Racine souhaitait autre chose : faire un drame puissant emprunté à l'histoire et à l'histoire romaine. Il feuillette Tacite; de son étude approfondie, il tire *Britannicus*, drame privé, mais atroce, qui se déroule dans les âmes les plus scélérates que la terre ait connues; qui étudie dans l'âme de Néron la naissance de la scélératesse et son évolution jusqu'à l'assassinat de Britannicus; superbe galerie de portraits burinés d'une main sûre, délicate et forte; tableau d'histoire tout en scènes familières et grandioses, découvrant de larges perspectives sur la vie romaine et sur la famille des Césars. Or, *Britannicus*, représenté le 13 décembre 1669, n'eut aucun succès; la cabale s'en mêla : les amis du vieux Corneille avaient décidé que la pièce tomberait. Ils tournèrent tout à la plaisanterie. Boursault écrivait pesamment : « Le jeune Britannicus qui avait quitté la bavette depuis peu et qui semblait élevé dans la crainte de Jupiter Capitolin.... » Saint-Evremond était plus

sévère; après une phrase d'éloge banal, il disait . « Je déplore le malheur de cet auteur d'avoir si dignement travaillé sur un sujet qui ne peut souffrir une représentation agréable. » Corneille lui-même, avec des airs d'impartialité, faisait de graves réserves. Ulcéré, le poète riposta violemment dans la première *Préface de Britannicus* : « Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles? La chose serait aisée pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. » Et il poursuivait par des allusions manifestes aux pièces décadentes de Corneille. Cependant le roi se déclara pour *Britannicus* qui fut repris à Paris avec un assez vif succès.

Le 21 novembre 1670, Racine donnait au public une nouvelle tragédie : *Bérénice*. Une courte phrase de Suétone lui en avait suggéré l'idée : « Titus, malgré lui, renvoya Bérénice, malgré elle ». Le sujet l'avait séduit parce qu'il était « touchant » et « extrêmement simple »; le poète trouvait ici l'occasion de réaliser son idéal en matière d'art : « faire quelque chose de rien ». Ce que Racine ne dit pas, c'est que le sujet lui fut inspiré par Henriette d'Orléans. Cette princesse intelligente et charmante avait soutenu le poète d'une sympathie profonde ; se rappelant une aventure personnelle avec le roi, elle demanda à Racine d'en prolonger le souvenir, et, par un trait de malice ingénue, elle proposa le même sujet au vieux Corneille : telle est, du moins, la tradition rapportée par Fontenelle dans sa *Vie de Corneille*, par Louis Racine dans ses *Mémoires* et par Voltaire

dans *Le Siècle de Louis XIV*. Quoi qu'il en soit, la pauvre princesse ne vit point jouer la pièce qu'elle eût tant aimée, parce qu'elle est tendre et délicate comme elle. On a dit que *Bérénice* était une « élégie divine ». Elle est une tragédie, malgré sa simplicité. Car tout y est en action; chaque scène nous révèle chez les personnages un état d'âme où le mouvement est continu. Cette pièce est un drame, s'il suffit, comme dit Racine, « que l'action soit grande, les acteurs héroïques, les passions excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie » (*Préface de Bérénice.*)

Avec *Bajazet*, représenté en janvier 1672, la scène passe de Rome à Constantinople. L'histoire de Bajazet et de Roxane aurait été apportée à Racine par son ami Nantouillet qui la tenait, à son tour, du Comte de Cézy, ambassadeur de France à Constantinople. Quoi qu'on ait prétendu, la pièce est bien « turque »; c'est l'histoire d'une conspiration de sérail; le poète a exprimé, ainsi qu'il le disait, les « mœurs et les maximes des Turcs ». Mais il les a exprimées dans leur vérité fondamentale, à sa manière propre, sous la forme dramatique qui lui est spéciale : *Bajazet* est une tragédie tout-à-fait racinienne, parce que, comme dit J. Lemaître, « nulle n'offrit jamais (avec un tel entrecroisement de duplicités) un plus épouvantable jeu de l'amour et de la mort ». (*Racine*, p. 221.) La pièce, admirablement interprétée par la trop fameuse comédienne la Champmeslé, remporta un tel succès qu'à toutes les attaques Racine, pour une fois, dédaigna de répondre. — Avec une

carrière dramatique encore courte, mais si bien remplie, le poète pouvait solliciter les suffrages de l'Académie. Ils lui furent accordés à la première tentative : sans doute, la sympathie du roi n'y fut pas étrangère. Racine fut reçu à l'Académie, le 12 janvier 1673 ; son discours, raconte Louis Racine, « fut fort simple et fort court, et il le prononça d'une voix si basse que M. Colbert n'entendit rien, et que ses voisins mêmes en entendirent à peine quelques mots ».

Le lendemain, avait lieu la première représentation de *Mithridate*. *Mithridate* est une belle et forte chose : c'est une tragédie historique, l'histoire du grand ennemi de Rome, rêvant de porter la guerre en Italie, et, vaincu, léguant sa vengeance à son fils; tragédie historique compliquée d'un drame privé : le conflit d'amour entre le vieux soldat, son fils Xipharès, et la douce Monime. Onze ans après, en 1684, Dangeau constatait que, de toutes les pièces « de la comédie française », c'était encore *Mithridate* « qui plaisait le plus au roi ».

Racine a prouvé par deux chefs-d'œuvre qu'il est capable de traiter l'histoire romaine et de rivaliser sur ce point avec Corneille ; il peut maintenant retourner à ses modèles et inspirateurs favoris, les Grecs ; il leur emprunte *Iphigénie* et *Phèdre*. — *Iphigénie* fut jouée à Versailles, le 18 août 1674, à l'occasion des divertissements donnés « par le roi à toute sa Cour, au retour de la conquête de la Franche-Comté », dans un décor de féerie, en plein air. La description de Félibien et les estampes de Lepautre nous ont conservé ce somptueux décor. Racine, tout en restant aussi tragique, semble plus

« artiste », plus épris de beauté plastique et de pittoresque. Le succès fut éclatant et à peu près unanime. Cependant Leclerc et Coras conçurent le projet de composer une autre *Iphigénie*, afin de détourner le succès de la première. Leur pièce fut représentée sur le théâtre Guénégaud, le 24 mai 1675 : elle tomba lourdement. Racine en acheva l'exécution par une mordante épigramme.

Le 1er janvier 1677, eut lieu, à l'Hôtel de Bourgogne, la représentation de *Phèdre*. Cette pièce est imitée de *l'Hippolyte Couronné* d'Euripide. Racine a mis au premier plan ce qui est secondaire dans la pièce grecque, à savoir l'horreur que Phèdre éprouve pour le crime et sa lutte contre elle-même ; pour expliquer les défaillances de Phèdre, il recourt à la morale janséniste et fait de la grâce le ressort de sa pièce. Telle est l'originale grandeur de *Phèdre*. Par là, sans doute, elle peut se rattacher rigoureusement à la morale chrétienne. Mais cette pièce, qui, pour une élite, est un magnifique chef-d'œuvre, reste très dangereuse. Ne revient-elle pas à une négation de la liberté morale et de l'assistance divine pour les âmes de bonne volonté ? Et puis, la peinture extrêmement vive, délicate, raffinée, vraie, de la passion charnelle et incestueuse, est bien redoutable, surtout pour la jeunesse, et l'on comprend la question que se posait un Jésuite contemporain : si Racine « était chrétien ».

c) 3e Période : *Retraite et Chefs-d'œuvre sacrés.* (1677-1699).

Oui, il était chrétien ; et parce qu'il l'était, l'approbation de Port-Royal ne parvint pas à tranquilliser sa conscience. Car ce n'est point, en réalité, par lassitude, qu'après *Phèdre* il renonça brusque-

ment au théâtre. Lassé des attaques de ses adversaires, il pouvait l'être, mais il aimait la lutte et prenait plaisir à la riposte ; d'ailleurs, le Roi, la Cour, tous les puissants étaient pour lui. Ce n'est pas non plus par le triste souvenir de ses amours trahis : la Champmeslé l'avait abandonné pour le Comte de Clermont-Tonnerre, mais la Champmeslé ne lui inspira jamais un attachement très profond. C'est pour des scrupules religieux que Racine prit la détermination de se retirer du théâtre. Suivant le conseil de son confesseur, il résolut de se marier « à une personne remplie de piété » ; et, le 1er juin 1677, il épousait Catherine de Romanet, âgée de vingt-cinq ans, sérieuse, rangée, pieuse, d'honorable famille, qui lui apportait une dot fort considérable. Quelque temps après, au mois d'octobre de la même année et probablement par la protection de Mme de Montespan, le poète était nommé historiographe du roi. Dès ce moment, la vie du grand poète fut totalement remplie par ses charges de famille et par ses fonctions nouvelles. Des unes et des autres il s'acquitta avec un soin consciencieux. La correspondance avec sa famille nous révèle un époux modèle, un père tendre, plein de sollicitude pour la santé et pour l'éducation de ses enfants. Il en eut sept : deux fils et cinq filles dont quatre furent religieuses. Parmi eux il redevenait enfant avec délices. « Je me souviens, dit Louis Racine dans ses *Mémoires*, de processions dans lesquelles mes sœurs étaient le clergé ; j'étais le Curé, et l'auteur d'*Athalie* chantant avec nous, portait la Croix. » Tous les soirs il faisait la prière au milieu de ses enfants

et de ses domestiques, y ajoutant, dit encore Louis Racine, « la lecture de l'Évangile du jour que souvent il expliquait lui-même par une courte exhortation proportionnée à la portée de ses auditeurs et prononcée avec cette âme qu'il donnait à tout ce qu'il disait. » — De ses fonctions à la Cour Racine s'acquitta aussi avec grand zèle. Ce zèle lui était facilité par un véritable culte pour la personne du Roi. Louis XIV, d'ailleurs, lui témoignait une faveur très marquée. On en a conclu que le poète fut courtisan jusqu'à l'intrigue. Ce sont propos d'envieux. La vérité nous paraît exprimée par ce jugement de Saint-Simon qui jamais ne pécha par excès de bienveillance : « Rien du poète dans son commerce, et tout de l'honnête homme et de l'homme modeste. »

En 1688, Mme de Maintenon demanda à Racine d'écrire pour les pensionnaires de Saint-Cyr une pièce « dont l'amour fût entièrement banni ». — Commencée probablement au milieu d'août, *Esther* était terminée avant la fin de la même année. Racine en emprunta le sujet au *Livre d'Esther*, et il composa un délicieux poème qui rapporte un épisode de l'histoire de Sion : l'élévation de la jeune Esther, la délivrance des Juifs et la punition de l'abominable Aman. Un tel sujet permettait au poète de réaliser une forme d'art nouvelle et son dessein « qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec les actions ». La pièce fut représentée le 26 janvier 1689 avec un grand luxe de décors et de costumes. Le succès fut très vif. *Esther* fut jouée six fois de suite à Saint-Cyr. Le roi ne pouvait s'en

rassasier; grands seigneurs et marquises sollicitaient des invitations. — Charmé de ce beau résultat, Racine composa pour le même auditoire une autre pièce sacrée, plus grandiose et plus parfaite : *Athalie*, tragédie politique qui traite de la chute de la reine impie, longtemps persécutrice du Dieu d'Israël : tragédie chrétienne dont Dieu lui-même est acteur, et dont la suite tend à présager et évoquer la venue du Christ, les destinées du Christianisme. Par cette action puissante et surhumaine, elle rappelle les tragédies grecques; elle les dépasse, comme la Foi Chrétienne dépasse les croyances mythologiques; elle les rappelle encore par la participation étroite du chœur à l'action, par la beauté des chœurs eux-mêmes, par la magnificence extérieure du drame; elle les dépasse par la marche impétueuse de l'action, par la superbe et simple envergure des personnages. *Athalie* est « le chef-d'œuvre de l'esprit humain », dit Voltaire, « *Athalie* est unique chez nous. *Athalie* est une sorte de miracle », dit J. Lemaître. Et pourtant elle n'eut aucun succès. D'abord elle était faite pour quelque amphithéâtre antique, aux gigantesques proportions et en plein air, non pour une salle restreinte... Or la pièce fut jouée dans la chambre de M^me^ de Maintenon, sans costumes et sans décors. C'est que les demoiselles de Saint-Cyr avaient trop bien joué *Esther* : les applaudissements, les éloges démesurés, et aussi la présence des plus brillants gentilshommes, sans parler de l'inévitable familiarité avec des chanteuses de l'Opéra qui prenaient part aux chœurs afin de les soutenir; tout cela avait affolé les jeunes actrices. Des voix austères se

firent entendre, et Mme de Maintenon, prise de craintes, sans doute trop fondées, étouffa *Athalie*. La pièce ne fit aucun bruit. Livrée à l'impression, elle n'excita non plus aucun enthousiasme. Racine en avoua à Boileau sa déception profonde ; mais le critique lui répondit qu'*Athalie* était son chef-d'œuvre. « Je m'y connais, ajouta-t-il, le public y reviendra. » Il y revint, mais après la mort du poète. Désormais Racine ne s'occupa plus que de l'histoire du Roi, de la correction de ses *Hymnes du Bréviaire Romain*, si souples et si pures, et des quatre *Cantiques spirituels*, imités de l'Écriture. Ceux-ci égalent les chœurs par la beauté de la forme ; ils les surpassent par la force vibrante de la pensée. Il écrivit aussi un *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*, que Boileau regardait « comme le plus parfait morceau d'histoire que nous eussions dans notre langue. »

Cette œuvre et son amitié fidèle pour les Jansénistes semblent avoir quelque peu déplu au roi. En outre, un *Mémoire* composé sur les moyens de soulager la misère du peuple attira au poète une sorte de disgrâce. Le mot disgrâce est impropre sans doute; il serait plus exact de parler d'un refroidissement passager de la part de Louis XIV. Racine pourtant fut profondément peiné, et il est permis de croire, avec son fils Louis, que le chagrin hâta la fin de ses jours. Elle arriva le 21 avril 1699. Le poète s'y prépara avec une grande fermeté. Il reçut les derniers sacrements avec une piété très vive. Il avait demandé dans son testament d'être inhumé au Cimetière de Port-Royal des Champs « aux pieds de la fosse de M. Hamon »

L'HOMME. Autant que son œuvre, la physionomie de Racine est attirante. Elle séduit et conquiert par sa majesté harmonieuse, sa noble simplicité. A en juger d'après l'esquisse dessinée par son fils aîné, conforme d'ailleurs aux portraits que nous ont laissés Santerre et Edelinck, le visage du poète était d'une grande beauté. Les traits sont grands, délicats, l'œil profond et captivant; le nez aigu, le pli léger des lèvres, expriment la raillerie fine; sur ce visage, encadré par la grande perruque du siècle, brille une vie frémissante, une grâce où est empreinte la force, une plénitude souveraine de lumière et d'eurythmie. Le Roi-Soleil pouvait, en toute justice, citer un jour la physionomie de Racine « comme une des plus heureuses qu'il voyait à sa Cour ». — « A ces grâces extérieures, écrit Louis Racine, il joignait celle de la conversation, dans laquelle jamais distrait, jamais poète ni auteur, il songeait moins à faire paraître son esprit que l'esprit des personnes qu'il entretenait. Il ne parlait point de ses ouvrages et répondait modestement à ceux qui lui en parlaient. Doux, tendre, insinuant, et possédant le langage du cœur. » — Une telle physionomie et de semblables manières sont de celles qui gagnent pour jamais.

a) *Traits extérieurs.*

b) *Le cœur.* C'est qu'elles expriment une âme étrangement belle. Ce qui paraît dominer dans l'âme de Racine comme dans son œuvre, c'est la sensibilité. — Toujours en éveil, diverse, et richement nuancée, profonde et ardente, égarée, puis pacifiée, d'exquise délicatesse, elle a causé, dans la vie du poète, les défaillances et les oublis passagers; elle en a fait surtout le charme unique et la rare gran-

deur. Sans doute, à force de sensibilité, Racine oublia trop souvent les égards dus à un rival tel que Corneille; sans doute, il fut cruel pour Molière, ingrat et lâche pour ses anciens maîtres de Port-Royal. Griserie de gloire, d'amour satisfait et de passions un instant débridées; celles-ci affligèrent, à trop juste titre, la pieuse tante et les grands Solitaires. Mais, à l'âge même où les passions grondent encore, et plus terribles peut-être, dans le cœur humain, Racine sentit le vide affreux que laissent, après soi, les criminelles amours. — A force de sensibilité délicate, sans cesse épurée, il devint le plus tendre des pères. Louis Racine nous conte dans ses *Mémoires*, des choses exquises : les processions en famille et la prière commune; l'histoire bien connue du brochet mangé en famille, en compagnie de M. Boileau; les visites à ses petites religieuses, à Nanette ou à Babet, à Madelon ou à Fanchon, visites qui se terminent toujours par des larmes. La correspondance du poète, surtout avec son fils Jean-Baptiste, est délicieuse de candeur. Le père y paraît absorbé par les joies et les préoccupations du foyer : on ne lit pas assez cette correspondance « unique... la plus parfaitement simple et familière des correspondances illustres, » dit J. Lemaître. — Racine fut aussi le plus fidèle et le plus affectueux des amis. Sous sa forme contenue, imprégnée de la politesse du temps et de la pudeur chrétienne, quel poème que les relations et la correspondance de Boileau et de Racine! Pour plaire à Boileau, le poète, réprimant sa mauvaise humeur, adoucit les termes de la *Préface de Britannicus* ; pour lui

plaire, il cesse ses vilaines attaques contre Port-Royal. Il écrit à Boileau des choses comme celle-ci : « Plus je vois décroître le nombre de mes amis, plus je deviens sensible au peu qui m'en reste. Et il me semble, à vous parler franchement, qu'il ne me reste plus que vous. Adieu. Je crains de m'attendrir follement en m'arrêtant trop sur cette réflexion. » De quelle constante et héroïque fidélité il a payé à ses maîtres de Port-Royal l'ingratitude d'un instant! Il écrivit l'*Abrégé de leur histoire*, « merveille de limpidité et d'élégance sévère ». (J. Lemaître.) Il négocia en leur faveur; tous les ans, à la Fête-Dieu, il menait sa famille à la procession du Saint-Sacrement, dans les jardins de l'Abbaye. Lorsque le cœur d'Arnauld fut rapporté à Port-Royal, seul des amis du dehors, Racine osa assister à la cérémonie. Il voulut être enterré aux pieds de la tombe de M. Hamon. Certains veulent encore obstinément que Racine ait été courtisan : qu'ils songent un peu à l'audace de semblables fidélités ! — Enfin, c'est à force de sensibilité épurée par les épreuves et le repentir, que l'âme de Racine fut exquisement chrétienne. La religion était trop belle, trop parfumée de vraie tendresse, pour ne point séduire et posséder, avec délices, ce cœur troublé qui avait besoin d'amour ; avide d'émotions intimes et délicates, Racine se livrait, d'une âme enfantine, à la suavité des saintes cérémonies : « Racine, qui veut pleurer, disait M^me^ de Maintenon, viendra à la profession de Sœur Lalie. » Et certes, il n'en faisait point mystère. « Eh bien, disait-il, nous pleurerons, voilà un grand mal pour nous! » Celui qui

s'abandonna aux jouissances des coupables amours, le poète de l'amour, de tous les amours, l'amour criminel et l'amour le plus pur, trouva en Dieu, qui est Charité, l'apaisement des passions vaines et l'objet véritable de ses aspirations! En Dieu se réfugia l'âme de Racine longtemps inquiète, et de là elle s'épancha en exquise tendresse sur sa famille, sur ses amis, sur les pauvres et les persécutés.

c) *L'Esprit.*

C'est enfin cette vive sensibilité qui a déterminé le tour particulier de son esprit et le cachet distinctif de son œuvre. Racine a senti et aimé, plus que poète au monde, la beauté lumineuse, discrète, au charme insi-ant et captivant, la beauté nuancée, toujours marquée du double caractère de la force et de la grâce. Son génie trouvait d'intimes affinités avec le génie grec, et c'est pourquoi il a tant aimé la Grèce harmonieuse; elle lui a d'ailleurs amplement rendu ses bons offices, en développant son sens naturel de la mesure, du bon goût, du vrai. Il était fait aussi pour sentir la grâce et la splendeur de la poésie biblique; il en a pénétré et exprimé les richesses avec une incomparable maîtrise ; c'est encore dans ces hauteurs que l'âme de Racine s'est mue avec la plus souveraine aisance et la plus noble simplicité; c'est là qu'elle a puisé les plus belles inspirations pour réaliser ses parfaits chefs-d'œuvre.

En vérité, il n'y a guère d'écrivains qui, avec de graves défauts, offrent autant à chérir et à admirer.

B. — *LA TRAGÉDIE RACINIENNE*

INFLUENCES.

1) Ame, Éducation.

Ame de poète, vibrante, passionnée, l'âme de Racine fut largement ouverte à la beauté et au sentiment. — D'autre part, il a reçu l'éducation janséniste et s'est familiarisé avec la beauté grecque : ce sont là des éléments essentiels à la formation de son œuvre. — De plus, l'heure où il vient est singulièrement propice à l'éclosion de son génie. Sous un roi beau, jeune, épris de magnificences, pour la gloire, non seulement de la royale majesté, mais de la nation, la France jouit de la paix reconquise et de toutes les splendeurs. C'est l'âge où surgissent les prodiges de l'art. Versailles est debout, attendant *Iphigénie*. Or Versailles est le merveilleux symbole d'un roi et d'une époque de notre histoire, que tous les âges suivants devaient saluer du titre de Grand Siècle et de Grand Roi, et joindre en une irrésistible admiration : « jeunesse dans la maturité, vigueur dans le repos, habitude dans la splendeur, mise en œuvre puissante, incessante et tranquille, de toutes les facultés d'un noble peuple et de toutes les richesses de l'esprit humain ». (Veuillot, *Mélanges*, 3e série, t. VI, p. 447.) Autour du Roi-Soleil s'agite une Cour, comme lui ardente, éprise de vie intense et mondaine, noble en sa légèreté même, où les sentiments très vifs se donnent libre cours dans les limites de certaines lois, où les vices se parent de grâce et de dignité, où les honnêtes gens se piquent avant tout de mesure et de bon goût ; une Cour cultivée plus qu'en un siècle quelconque, où l'on voit des princesses faisant leurs délices de la

2) Époque.

lecture des Anciens, s'amusant à instituer des concours de tragédie, dissertant sur les mérites de Pascal et de Bourdaloue; où l'on trouve, parmi des galanteries raffinées et des plaisirs délétères, des vertus magnifiques : virginales pudeurs, repentirs héroïques, abnégations sublimes. — Dans le monde des lettrés, l'idéal s'est modifié. Boileau proclame les droits de la raison, c'est-à-dire du naturel et de la vérité dans les ouvrages de l'esprit. Molière suit ses préceptes et s'attache, en sa comédie, à décrire la vie même. La Fontaine passe ses jours à étudier la nature et à en exprimer les manifestations infinies. Sous l'influence lointaine et directe des Anciens, tous sont comme attirés par un idéal de beauté simple, de splendide vérité, de vigueur enveloppée de grâce et d'harmonie.

Ces influences diverses ont assurément contribué à la formation du génie de Racine. Il serait malaisé, et d'ailleurs oiseux, de préciser dans quelles proportions elles se sont combinées; mais leur présence est facile à discerner. Pourtant le drame de Racine revêt un caractère de nouveauté.

NOUVEAUTÉ DE LA TRAGÉDIE RACINIENNE

a) *Tragédie de passion.*

Racine n'apporte pas au théâtre des formules nouvelles. La Tragédie est créée avec tous ses organes, et Corneille lui a communiqué une vitalité puissante. De cette tragédie, Racine maintient les éléments essentiels : elle sera pour lui et, nous le verrons, plus parfaitement et plus rigoureusement, une crise d'ordre psychologique et moral, une action enfermée dans les trois unités et dont l'intérêt réside dans l'expression des caractères, fortement nouée et débarrassée de tous les élé-

ments inutiles. Cependant, en vertu de la puissance de son génie, Racine a conçu et réalisé un idéal nouveau de tragédie.

Au moment où il entre en scène, Quinault jouit des faveurs de la foule. Racine s'oppose à son système qui réduit le drame aux proportions de la fade galanterie. Mais il n'a garde, d'ailleurs, de revenir à Corneille. Son essentielle nouveauté, sa fondamentale différence d'avec Corneille, consiste, nous semble-t-il, en ceci : la tragédie de Corneille est une tragédie de caractère. Corneille veut étudier l'évolution d'une âme forte, d'un caractère trempé, puissant, extraordinaire ; il le met aux prises avec des obstacles intérieurs, trop souvent même extérieurs ; dans l'âme de ses héros, il y a conflit entre la volonté et les passions, et ce conflit se résout par le triomphe de la volonté sur les passions. C'est la tragédie de caractère qu'on pourrait encore appeler tragédie de volonté. — Racine fait la tragédie de passion. — Ses maîtres de Port-Royal lui apprirent jadis que l'humanité est corrompue ; que tout bien en nous et tout mérite vient de la grâce. Et il a peint une humanité faible, incapable d'opposer à la fougue des instincts autre chose qu'une volonté chancelante, et de poignants mais stériles regrets. Dans le conflit qui s'agite au fond des âmes entre la passion et la volonté, entre la passion et le devoir (car c'est bien ici que se réalise ce conflit dans toute sa rigueur), Racine conclut au triomphe de la passion. Tantôt, il l'étale à nos yeux, sans correctif, sans contrepoids : ainsi dans *Bajazet*, dans *Britannicus* et dans *Athalie*. Tantôt, la passion est contrebalancée par la volonté, ou du

moins traversée de remords : c'est là ce qui fait l'orageuse beauté de *Phèdre*.

D'où : 1) Importance prépondérante de l'amour.

Or, parmi les passions, il en est une qui les domine toutes par l'étendue et la maîtrise redoutable de son empire : c'est l'amour.

Cette passion est la plus naturelle au cœur de l'homme qui fut créé pour aimer, à l'image de Dieu qui est Charité ; la plus violente, aussi, celle qui réclame le plus impérieusement d'être satisfaite. Voilà pourquoi l'amour est la plus grande force de l'humanité : créateur d'énergie, de dévouement, de vertus, de vie profonde et immense. Mais, parce que la nature est viciée, cette passion s'acharne souvent à des objets dont la raison lui interdit la convoitise. Et combien redoutables sont ses déviations ! Que de maux et de crimes causés par elle ! — Rien d'étonnant que Racine ait fait de l'amour le principal agent de sa tragédie : il est le plus « réel » des sentiments. Mais parce que dans la vie même ses déviations sont plus fréquentes que ses effets salutaires, c'est à décrire surtout les déviations de l'amour, ses troubles, ses langueurs, ses souffrances et ses crimes, que s'est attaché Racine. L'amour occupe la place principale dans toutes ses tragédies ; dans la plupart d'entre elles, elle constitue le fond, le sujet essentiel ; son évolution fait souvent tout le drame. Et, alors même qu'il n'en constitue pas le fond, il en est le grand ressort, le moyen dramatique. — Notons bien qu'il ne s'agit plus de l'amour-goût, de l'amour-galanterie, de l'amour glorieux, héroïque ou romanesque ; il s'agit de l'amour vrai, parfois de l'amour délicat, sage, pur, dans l'ordre, admirable, divin,

tel l'amour conjugal et maternel d'Andromaque, mais, le plus souvent, de l'amour-passion, de l'amour-maladie, de l'amour qui s'accompagne de jalousie, de l'amour des sens, forme détournée de l'égoïsme ; tel l'amour d'Hermione, d'Oreste, de Roxane, de Néron, d'Eriphile, de Phèdre.

2) Caractère avant tout féminin de ce théâtre.

Science psychologique. Finesse, variété, vérité profonde dans l'étude des âmes féminines.

Le théâtre de Racine est donc essentiellement un théâtre de passion ; aussi est-il permis de dire qu'il est un théâtre avant tout féminin. — Avec quelle finesse et quel art subtilement délicat, Racine a su marquer la forme propre et le mouvement caractéristique des âmes féminines difficiles à pénétrer dans leur complexité inconsciente ou voulue ! Elles sont en grand nombre, et pourtant, quoi qu'on ait dit, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Toutes, — j'entends à coup sûr les rôles importants, — sont des types de passionnées. Elles se diversifient, non seulement par l'âge, la condition et la situation, mais surtout par la forme propre ou même l'infinie variété des formes que revêt en chacune d'elles le sentiment ou la passion. — Voici d'abord les jeunes filles, parées de grâce et de beauté. Il y a les douces : Junie est pitoyable et légèrement protectrice, tandis qu'Iphigénie est plus fière et vraie fille de roi, drapée de majesté souriante en face de la mort ; Monime semble plus pudique, soucieuse de son honneur, ferme comme une héroïne cornélienne mais sans rien perdre de sa tendresse. Il y a les violentes : Hermione, toute naïve et sauvage ; Eriphile, ingrate, curieuse, lâche et perfide. — Les femmes sont étudiées avec une égale variété : Bérénice, mélancolique, avec des soubresauts d'énergie pour

user de sa coquetterie. Roxane, d'une sensualité féroce, véritable bête déchaînée. Phèdre, languissante, émaciée, impuissante à maîtriser sa folie et déchirée de remords, criminelle et repentante, victime fatale et volontaire. Ces caractères ne sont-ils pas des types bien tranchés, d'une vérité profonde?

Mais toutes les femmes dans ce théâtre ne sont pas des amoureuses. Racine a su dépeindre d'autres passions que l'amour. Ses adversaires disaient volontiers que Racine ne ferait plus de tragédies quand il ne serait plus amoureux. Même dans les pièces où l'amour est prédominant, le poète a étudié d'autres passions : Andromaque est la pure et idéale personnification de la tendre fidélité conjugale et du dévouement maternel. Clytemnestre est encore la mère, mais plus sauvage. Agrippine est la grande ambitieuse, folle d'ambition, qui mourrait d'ambition, comme l'autre meurt d'amour, en qui le désir insatiable de la souveraine puissance a étouffé tout autre sentiment, après y avoir détruit toute dignité morale. Athalie est une grande ambitieuse aussi, que l'ambition aveugle jusqu'à la jeter en guerre contre Dieu, différente pourtant d'Agrippine, plus que celle-là fiévreuse et inégale, irritée et facile, capable d'alternatives contradictoires, femme qui se débat plus qu'elle ne lutte.

3) Les hommes dans le théâtre de Racine. Rôle subordonné.

Avec des sentiments si profonds, et des passions si vives, les femmes dominent dans le théâtre de Racine; elles y occupent la place essentielle ; elles sont le centre de l'action. Autour d'elles évoluent, s'agitent les hommes, dont les sentiments et les

Variété.

passions sont subordonnés de manière intime aux passions et aux sentiments des femmes. Pyrrhus, Oreste, Bajazet, Hippolyte pâlissent à côté de Phèdre, de Roxane, d'Hermione et d'Andromaque ; ils s'émeuvent suivant leurs fluctuations. — D'ailleurs, ils sont eux-mêmes des êtres de passion, non de volonté et de raison, dominés la plupart, tous troublés et plusieurs possédés par l'amour, avec des degrés encore et des nuances infinies. Parmi les amoureux, les uns sont plus faibles : ce sont les aimés : Britannicus, Bajazet, Hippolyte ; ceux-là sont des galants agréables, rien de plus ; les autres sont terribles : Oreste, sombre et fatal, que guette la folie et qu'appelle le crime ; Pyrrhus, épris, mais encore fier, capable de belles révoltes ; Mithridate, trop vieux pour se faire aimer, qui le sait, et pourtant s'acharne à exiger l'amour ; Néron, le monstre amoureux, tout-puissant et qui prétend commander au cœur de Junie avec son horrible tyrannie, monstre qui trouve sa volupté à faire pleurer et souffrir la personne aimée.

Comme pour les femmes, Racine a su varier ses portraits d'hommes ; on trouve dans son théâtre autre chose que des amoureux. Certains personnages de Racine rivalisent même avec les héros de Corneille. Il y a des politiques froids et réalistes, Acomat, Ulysse ; le premier, dépourvu de sentiments et de scrupules ; le second, acharné à la poursuite de ses fins, point insensible pourtant. Il y a des souverains capables de grandeur : Mithridate, roi vieilli et amoureux, mais irréductible adversaire de Rome ; Agamemnon, plus faible. Il y a un Pontife, roi et conducteur d'Israël, géant

dont la taille s'amplifie de proportions divines, car Joad est prophète et ministre du Dieu des Juifs, instrument terrible de ses vengeances. Il y a les honnêtes gens, serviteurs fidèles du pouvoir mais gardant l'intégrité de leur conscience, nuancés encore : Burrhus et Abner, l'un plus souple et l'autre plus naïf; il y a les coquins et les monstres: Narcisse, bas, intrigant et sanguinaire; Mathan, jaloux, ambitieux, sinistre, hypocrite, qui joue avec le sang de l'innocent et avec l'intérêt public, apostat incapable de service désintéressé. Enfin, il y a un enfant — et c'est, au XVII^e^ siècle, grande nouveauté — le petit Joas, pieux et pur comme un ange, candide et tendrement affectueux.

Quelle magnifique galerie de portraits ! variés, vivants, vrais et nuancés entre eux ! Ils ont tous, à part de rares exceptions, ce caractère commun qu'ils sont des êtres de sentiment et de passion, bien plus que de volonté et de raison.

b) *Tragédie vraie et humaine.*

Par là, ils sont plus près de nous; ils sont l'homme, non plus l'homme héroïque ou simplement maître de soi, mais l'homme agité, en proie au trouble constant de ses instincts et le plus souvent défait dans cette lutte. La tragédie de Racine, tragédie passionnée, est une tragédie vraie. Racine emprunte des sujets à la légende et à l'histoire; de préférence, d'ailleurs, à la légende, parce qu'elle est plus riche de poésie ; moins souvent que Corneille à l'histoire, parce qu'il se préoccupe surtout de l'intérêt des passions. Mais, sous le merveilleux ou le grandiose des fables et des noms, le poète découvre le fait humain. De la sorte, chacune de

ses tragédies devient une tragédie de la vie mondaine ; les sujets n'en sont autres que ceux qui défraient la chronique des gazettes et des tribunaux. Que trouvons-nous dans *Andromaque* ? Une histoire de tous les jours : une amante délaissée qui fait tuer son amant par un rival. Qu'y a-t-il dans *Bajazet*? Une histoire de tous le jours : une femme trompée se vengeant sur sa rivale et son amant. Même dans les tragédies qui ne sont pas des drames d'amour, *Iphigénie*, *Britannicus*, ne trouvons-nous pas des drames de la vie quotidienne? Est-il donc rare de voir un fils, longtemps comprimé par une mère impérieuse, soudain révolté par l'éclat de ses passions ? un père sacrifiant à son orgueil ou à ses intérêts le bonheur et la vie entière d'une fille pourtant chérie ?

D'où :
1° Tragédie simple.
1) Simplicité des moyens dramatiques.

Aussi rien de plus simple que les moyens dramatiques mis en jeu par le poète : ce ne sont point des actions extraordinaires, des évènements surhumains, ou des sentiments héroïques; dans la magnificence du décor et la somptuosité du cadre, ce sont des moyens d'une vérité commune, parfois d'apparence vulgaire : Néron se cache derrière un rideau pour épier Britannicus et Junie; Xipharès tient tête à Mithridate en un langage peu digne de la royale majesté. Bassesse comique, dit-on ; non point, mais seulement vérité des situations, des caractères et des gestes ; par cette aisance à peindre la vie jusqu'en ses détails familiers et sous sa forme quotidienne, Racine se rapproche de Molière : ils ont tous deux pour une bonne part la même conception de l'art, à savoir l'expression de la vie.

2) Simplicité d'action.

La simplicité est encore dans l'action. C'est là une grande nouveauté. Tandis que l'action dans le théâtre de Corneille est toujours assez complexe, parfois embarrassée et surchargée, elle est, dans le drame de Racine, le plus possible dégagée de matière, c'est-à-dire d'événements extérieurs, de complications étrangères, voire de complications sentimentales. Le poète s'est tracé pour idéal de « faire quelque chose de rien », ou, à tout le moins, de faire le plus possible de drame avec le moins possible d'éléments matériels ou simplement étrangers à la crise présente. C'est là chez lui un parti-pris bien arrêté dont jamais il ne s'écarte depuis *Andromaque*. Dans la *Préface de Britannicus*, il proclame avec énergie et hauteur, avec des allusions railleuses aux défauts de Corneille, la nécessité d'une « action simple, chargée de peu de matière, qui se passe en un seul jour ». La *Préface de Bérénice* est encore plus suggestive : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés : Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un..... Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien. » Dans toutes ses tragédies, Racine s'est appliqué à réaliser cet idéal qui fut celui des Grecs. Ainsi, dans *Bajazet*, l'une des pièces les plus tourmentées, tous les événements et incidents extérieurs sont l'arrivée d'un esclave, l'évanouissement d'Atalide.

le billet trouvé sur elle, la révolte d'Acomat. Quelle différence, par exemple, avec l'imbroglio d'*Héraclius !* Et nous ne disons rien de *Bérénice*, où est réalisée l'absolue simplicité d'action, ni de *Mithridate*, où l'on trouve comme unique incident le retour du vieux roi venant traverser les amours de ses fils, ni de *Phèdre*, où il n'y a que le retour de Thésée obligeant Phèdre à perdre Hyppolyte pour se sauver.

2° Tragédie tout intérieure.

C'est que le poète cherche avant tout à exprimer la passion dans son intégrité, dans ses jeux multiples qui pourtant se ramènent à l'unité, à un but, à un objet. Dès lors, l'action sera tout intérieure, toute dans l'âme des personnages ; elle ne sera déterminée, elle ne marchera que par le jeu des sentiments ou passions ; et les situations extérieures, loin de produire les sentiments, ne pourront qu'être produites par eux, à l'inverse encore de ce qui se passe dans le drame cornélien.— Les déclarations du poète sont là-dessus catégoriques et sa théorie est très arrêtée. Il demande, dans la *Préface de Britannicus*, une action qui ne soit soutenue « que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages » ; dans la *Préface de Bérénice* il écrit : « Tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments. »

Or, en cette mécanique passionnelle, Racine est

maître souverain. Tout d'abord, afin de marquer plus fortement l'intensité de la passion, il supprime ce qui en prépare l'éclat, les circonstances plus ou moins longues, intérieures ou extérieures, qui amènent la crise. Racine, dès le début, nous jette en plein drame. La lutte est ouverte, le théâtre est en feu. A peine l'exposition strictement nécessaire à l'intelligence de la pièce, exposition où déjà d'ailleurs se révèle l'état d'âme des héros, et voici tout de suite en présence les antagonistes dont les premières paroles mettent à jour les sentiments. Dès l'ouverture de *Britannicus*, nous savons qu'une ambition effrénée agite l'âme d'Agrippine; nous savons aussi que déjà dans Néron le monstre naît, et à la première apparition de celui-ci nous sentons que le drame est noué. Aussi, le but ne peut être que prochain et poursuivi avec une ardeur de passion toujours croissante. Pas une scène de remplissage, par un mot inutile : tout doit tendre à la solution rapide d'une crise qui ne peut durer, en raison même de son acuité ; d'où la marche serrée de cette tragédie, et l'assurance avec laquelle le poète se joue, pour ainsi dire, dans les mailles étroites des unités.

c) *Tragédie intense.*

1) Marche rapide de l'action.

En vertu de l'intensité de cette crise, et pour en accentuer la marche, les sentiments sont subordonnés avec force et dépendent intimement les uns des autres; de leur mutuelle influence, de leur jeu combiné et pour ainsi dire entrelacé, dépend la vie, la variété souple, le mouvement nuancé de l'action. Cette action réciproque est surtout sensible dans *Andromaque* où les personnages, esclaves des sentiments qu'ils inspirent et

2) Subordination rigoureuse des sentiments.

de ceux qu'ils éprouvent, sont comme emprisonnés dans un cercle fatal d'où ils ne peuvent plus sortir que par la mort ou la folie ; nous en reparlerons. Mais la scélératesse de Narcisse et la droiture de Burrhus, la férocité de Néron et l'ambition d'Agrippine, le despotisme d'Athalie et l'enthousiasme religieux de Joad, n'agissent-ils pas les uns sur les autres par contre-coup, suivant les lois qu'étudie la psychologie?

Conséquences des précédents caractères de la tragédie de Racine.

Ainsi, dans le drame racinien, tout se ramène à l'étude profonde, vivante des passions humaines. C'est la tragédie passionnée et vraie. Il résulte de là de graves conséquences : où la volonté n'est plus que soumise ou chancelante, où dominent les passions, doivent régner le malheur et le crime.

1) Par rapport aux dénouements.

Aussi, les dénouements de Racine sont-ils malheureux : il y a dans son théâtre, plus que dans tout autre, des meurtres, des suicides et des folies. Songez à la triple catastrophe qui clôt Andromaque : à l'empoisonnement de Britannicus, à la fuite éperdue de Junie et à l'accès de folie criminelle qui gagne Néron ; à l'épouvantable tuerie de *Bajazet*, à la fin si lugubre de *Phèdre* qui donne comme une impression de « la nuit infernale » ; quand les choses n'en arrivent pas à un tel point, ce sont encore de bien cruelles douleurs : la séparation de Titus et de Bérénice ressemble fort à une agonie. Sans doute, *Esther* et *Athalie* se terminent par la victoire du droit ; mais ici Dieu lui-même dirige l'action : il se doit et il doit au monde de triompher ; sans doute encore le dénouement d'*Iphigénie* et celui de *Mithridate*

sont heureux: mais ces exceptions ne sont pas heureuses; pour les réaliser, le poète a dû recourir à des moyens assez peu vraisemblables: l'un est un procédé tout à fait artificiel: un miracle mythologique; l'autre l'est moins, et c'est pourtant un miracle psychologique. — Ces dénouements terribles sont toujours amenés sans la moindre saute, d'une marche sûre et serrée, graduée avec un art souverain, par le seul jeu des passions. C'est merveille aussi que, parmi tant de rapidité et d'intensité, pour aboutir à de si effroyables catastrophes, on ne découvre jamais chez l'auteur trop d'empressement.

2) Par rapport au ressort dramatique.

En vertu d'un tel système le ressort dramatique ne pouvait être celui du drame cornélien. C'était ici l'admiration. Racine reprend les deux grands ressorts dramatiques des anciens, qui s'accordent seuls, d'ailleurs, avec le tour général de sa tragédie. Eschyle, Sophocle, Euripide frappaient les spectateurs antiques par la vue de grandes infortunes; ils excitaient ainsi la crainte des châtiments et la pitié pour les victimes innocentes. Il en va de même chez Racine. Parmi ses personnages, les uns nous épouvantent par leur perversité ou leurs forfaits: Hermione, Oreste, Roxane, Néron, Agrippine; les autres attirent notre sympathie par leur vertu touchante, et notre pitié par leurs malheurs: Andromaque, Monime, Iphigénie. Le spectacle des catastrophes où conduisent les passions nous remplit d'une crainte salutaire.

3) Par rapport à la moralité du théâtre de Racine.

Voilà encore ce qui assure la moralité du théâtre de Racine. De ce théâtre ressort en définitive cette grande leçon, que le vice, la libre satis-

faction des instincts, sont la source de troubles constants et d'inévitables désastres. Leçon salutaire, et magnifiquement illustrée ! Il y a plus, non pas mieux : le fond de cette conception dramatique est janséniste. Il se ramène à ces principes : croyance à la faiblesse native de l'homme, à la grande diminution du libre arbitre, à la nécessité et à la rareté d'une grâce spéciale et efficace pour vaincre la nature. Racine étudie l'homme sans la grâce et avant la grâce ; assurément, ce n'est pas le point de vue chrétien. Du dogme chrétien, il prend la thèse pessimiste de la chute primitive et de la corruption qui en est le résultat ; mais il ne tient pas compte de la Rédemption, des forces nouvelles qu'Elle a infusées au monde, des grâces victorieuses qu'Elle communique aux âmes. Le théâtre de Racine est donc fort peu chrétien ; on peut dire même qu'il n'est pas directement chrétien ; sans doute, outre la thèse fondamentale dont nous avons parlé, on y trouve bien des traits de caractères, des délicatesses, des pudeurs, des remords, des aspirations, des nuances de sentiments enfin, qui sont un apport du christianisme, ou dérivent d'une longue tradition chrétienne qui a pénétré les âmes comme malgré elles ou à leur insu. Voilà tout. Ce théâtre n'est pas essentiellement chrétien. Il est regrettable que le grand poète n'ait pas plus souvent puisé ses sujets dans la foi, dans la Bible, si l'on songe que la Bible et la foi lui ont inspiré *Esther* et *Athalie* ; si l'on songe encore que l'idée et le sentiment religieux ont inspiré les plus beaux chefs-d'œuvre de l'antiquité païenne, les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, les grandes compositions

lyriques de Pindare. Observons-le en passant : ces œuvres merveilleuses s'inspirèrent aussi d'un large sentiment national : pourquoi faut-il que le théâtre du XVII^e^ siècle, et celui de Racine en particulier, y aient paru étrangers? Sans doute, dans les tragédies de Racine comme dans celles de Corneille, revit toute la société du temps ; mais c'est par une loi fatale du genre, et par une nécessité inhérente aux œuvres de l'esprit. Il est bien vrai que, pas une fois, Racine, comme Corneille, n'a traité un sujet national. La Renaissance et Boileau, s'ils ont élargi et pour ainsi dire humanisé les lettres, leur ont causé un grave dommage, qui est d'avoir tari pour deux siècles deux sources fécondes de sublimes beautés : le sentiment national et le sentiment chrétien. Quoi qu'il en soit, et parce qu'il ne nous appartient pas de traiter ici un problème si grave et si intéressant, on peut affirmer que le théâtre de Racine est peu chrétien et ne l'est qu'indirectement. Nous irons plus loin, ce théâtre est, d'un certain point de vue, périlleux. « Racine, chrétien soumis, dit J. Lemaître, est un peintre et un psychologue sans peur. Et c'est fort heureux. » (*Racine*, p. 317.) Non, ce n'est pas heureux. Le poète a exprimé les sentiments défendus, les passions criminelles, voire les pensées hardies ; il a surtout décrit les feux, les langueurs, les suavités redoutables de l'amour sensuel, avec une constance et un réalisme inquiétants. Sans doute, il ne prend pas à son compte les fautes qu'il décrit ; sans doute, il en montre les châtiments sévères ; et voilà ce qui, de son théâtre, garantit la stricte moralité. Mais, par le caractère même de

ses peintures et de sa psychologie, Racine ne laisse pas d'être dangereux, surtout pour la jeunesse. N'est-ce pas le grand grief formulé contre lui par ses maîtres de Port-Royal? N'est-ce point le reproche que lui ont adressé les grands moralistes du temps, Bossuet, Fénélon? N'est-ce pas ainsi d'ailleurs qu'il l'a compris lui-même? Sa retraite subite et inattendue après *Phèdre*, quand il venait d'atteindre à la gloire humaine, dans la pleine vigueur de ses forces et de son génie, n'a point d'autre cause ; et, de plus, rappelons-nous que jamais Racine ne permit à sa femme et à ses enfants de lire ses tragédies. Est-ce à dire que nous conseillions la même sévérité? A Dieu ne plaise! Ceci est affaire de mesure, de vaillante circonspection et de sage direction. Mais enfin, il nous était bien permis d'exprimer un regret : que des craintes morales nous gâtent la joie d'admirer et de chérir les beautés uniques de cette tragédie puissamment psychologique et intensément humaine, le charme pénétrant et subtil d'une poésie incomparable.

d) *Tragédie Poétique*

Car — et voici une autre nouveauté — la tragédie de Racine est comme baignée de poésie, d'une poésie douce et forte, lumineuse et délicatement voilée, harmonieuse et berçante, qui s'empare de tout l'être pour le ravir, à la manière des grandes et larges symphonies.

1) Vision poetique.

C'est que chacun de ses sujets éveille en lui une « vision » ; non point qu'il se pique de faire de la couleur locale ; mais, pour garder à chaque sujet son caractère, il ressuscite les âges lointains, les

civilisations disparues; dès lors, ses personnages se meuvent, et les actions se déroulent dans une atmosphère historique, légendaire ou mythologique, propre. Cette vision, sans nuire à l'histoire, est éminemment poétique. Dans *Iphigénie*, par exemple, toute la Grèce d'Homère se déroule sur le rivage d'Aulis. Dans *Mithridate* et dans *Britannicus*, le poète en use librement avec les histoires, pour le détail des faits et la composition des caractères; mais quelle splendide et exacte vision de l'Asie barbare et de la Rome corrompue! Dans *Athalie*, le cadre du temple, les chœurs, la figure de Joad, sont d'une magnificence biblique, et la prophétie du Grand Prêtre éclaire d'une vive lumière la sinistre histoire de Juda.

2) Poésie du style.
a) Qualités élémentaires du style.

Racine est poète surtout par son style. — Il n'est pas besoin de rappeler que son vocabulaire est le plus pur qu'on ait jamais parlé; rien n'y a vieilli, sinon quelques mots du langage amoureux : flammes, chaînes, etc. Sa syntaxe est aussi très libre en même temps que tout-à-fait régulière. Il est banal de redire que la versification de Racine est souple, son rythme aisé, que, sur ce point, le poète n'a d'égal que La Fontaine; que l'harmonie chez lui réside dans tout le vers, non dans la rime seule. Il est bien inutile enfin de faire observer que le style de Racine est admirable de propriété, de justesse, d'exactitude, et qu'il exprime tout par les moyens les plus simples.

Il n'y a pas à insister là-dessus; mais les grandes qualités caractéristiques de ce style, celles qui le rendent unique et inimitable, sont les qualités de son âme et de sa tragédie, celles-là

aussi qui font les vrais poètes : l'imagination et la sensibilité.

b) L'imagination dans ce style.

Chez Racine, la traduction des idées ou l'étude psychologique s'achève en images qui ouvrent soudain à l'esprit de magnifiques horizons. Dans ce vers qui évoque à nos yeux la douce Monime,

> Souveraine des mers qui vous doivent porter,
> (*Mithridate*, I, 3.)

ne voit-on pas glisser sur l'étendue des eaux un cortège gracieux et triomphal ? Souvent, pour expliquer ou instiller un état d'âme, pour encadrer une scène ou des notations sentimentales, le poète dessine des tableaux prolongés, tantôt gracieux, tantôt terribles, nuancés d'ailleurs et gradués avec art, comme la dernière nuit de Troie évoquée par Andromaque, la pompe impériale dont le souvenir ravit Bérénice, le sinistre songe qui fait frissonner Athalie. D'autres fois enfin, l'image ou tableau est suggéré ou dessiné en peu de vers, même en quelques mots :

> Le tumulte d'un camp, soldats et matelots,
> Un autel hérissé de dards, de javelots.
> (*Iphigénie*, III, 1.)

c) La sensibilité dans ce style.

A la faculté de voir que Racine possède éminemment et qui lui communique la poésie pittoresque, le don de la couleur, se joint la plus vive sensibilité. Cette sensibilité profonde et ardente a déterminé le caractère propre de la tragédie racinienne; elle achève le tour particulier du style. Elle a donné tout d'abord au poète le sens exquis de la mesure, du bon goût parfait, de la justesse

et de la proportion harmonieuse; cela, c'est le choix, première condition de l'élégance, et qui garde de l'excès en tout. Cette sensibilité produit ensuite la souplesse, autre condition de l'élégance, qui engendre la grâce, et l'art exquis des nuances; par là, elle assure aux vers de Racine le dessin ferme et souple. Mais, au contraire de Corneille qui prête son âme à chacun de ses héros, Racine éprouve, en son âme, les impressions de ses personnages; son âme devient tour à tour l'âme de chacun d'eux. De là, la sincérité et la vivacité avec lesquelles il traduit leurs sentiments; de là, l'émotion irrésistible de son langage. Quelle immense mélancolie, par exemple, se dégage de ces vers, ou plutôt de chacun des mots de ces vers magiques, si simples d'ailleurs, où tous les mots sont « des mots de tous les jours » :

Élégance.

Émotion.

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!
(*Bérénice*, I, 4.)

ou encore :

Captive et toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous supporter qu'Andromaque vous aime?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?
(*Andromaque*, I, 4.)

ou encore :

D'où vient qu'en m'écoutant, vos yeux, vos tristes yeux,
Avec de longs regards se tournent vers les cieux?
(*Britannicus*, V, 1.)

ou encore... on ne se lasserait pas de citer du Racine, tant il y a chez lui d'harmonie incomparable. Et il ne s'agit pas d'une harmonie factice,

Harmonie.

résultant d'une combinaison plus ou moins savante des sons, grâce à laquelle le premier profane venu pourrait se dire poète, de cette harmonie qui caresse l'oreille sans parvenir à satisfaire l'esprit et le cœur. Non, l'harmonie chez Racine, comme chez les grands poètes, n'est le fruit d'aucun artifice; sa versification et son rythme sont simples, naturels, souples et variés comme la vie même, la vie de son âme et des âmes qu'il étudie. Son harmonie est déterminée par la vibration intérieure; elle résulte des variations de son émotion intime; elle en prend tous les tours et les plus légères nuances; elle en est l'expression exacte et sonore. Assurément, ceci suppose une technique savante, une connaissance approfondie de toutes les ressources d'expression les plus diverses et les plus riches; mais c'est là un don du ciel, et non seulement l'effet d'un pénible labeur; c'est une adresse innée, développée, menée à la perfection par la sensibilité la plus délicate et l'intelligence la plus vive du XVII^e^ siècle. L'harmonie racinienne est unique, comme est unique la science psychologique de Racine; elle est faite de pureté lumineuse, d'élégance sobre et expressive, de science rythmique, mais surtout d'une infinie richesse de vibration intérieure, forme d'une exquise sensibilité.

Force dramatique.

La sensibilité du poète l'a servi encore à un autre point de vue : c'est que son style si harmonieux et si poétique est essentiellement dramatique. — Tout, dans la tragédie de Racine, tend à exprimer la passion; dès lors, pas une image qui ne serve à nuancer un sentiment, à préciser un caractère;

pas un mot qui ne tende au même but. Il y a plus, chacun de ces mots si harmonieux est dramatique, car il est amené pour déterminer dans l'âme des personnages, celui qui parle ou ceux à qui il s'adresse, un changement de dispositions, une agitation nouvelle, une action qui tend à son tour à précipiter le dénouement. Rien de plus aisé que de vérifier cette observation. Nous ne citerons que deux exemples. Dans la scène 2 de l'acte IV de *Britannicus*, Agrippine se plaint à son fils des procédés cruels dont il paie tous les crimes pour lui commis. Dans ces tirades, chaque vers, plusieurs mots très courts, sont de nature à agir sur l'âme d'Agrippine qui se nourrit de ses propres paroles, qui, comme entraînée par leur succession, passe de la violence au ton plus calme, puis à la prière pathétique. Mais ces mots pénétrants, qui ont agi sur l'âme d'Agrippine, remuent fortement l'âme de Néron : agacé, accablé par le discours de sa mère, il répond avec un calme déférent et inquiétant :

Eh bien donc, prononcez ; que voulez-vous qu'on fasse ?

Cette parole suffit à transformer l'ambitieuse, à lui restituer l'insolence de ses prétentions ; par là elle produit une péripétie capitale dans le drame, car les exigences de la mère ne peuvent manquer d'irriter Néron et d'exaspérer son désir de vengeance. — Au début de l'acte V de *Bajazet*, Roxane place le jeune prince en face d'une alternative redoutable : ou l'aimer et régner avec elle, ou périr. La fierté de Bajazet reste inébranlable ; il ne demande grâce que pour Atalide.

La sultane profère une seule parole : « Sortez ! » Jamais parole ne produisit d'effet plus dramatique : c'est l'arrêt de mort de Bajazet, et quelle menace elle contient pour Atalide elle-même ! — Le style de Racine se distingue donc par un mérite rare et supérieur : « Par la plénitude du génie dramatique, ce style même est action ». (Le Bidois, *Racine*.)

Perfection du goût.

Mais cette sensibilité et cette imagination restent encore subordonnées au jugement ; c'est pourquoi les hardiesses du style ne sentent jamais le faux ou l'exagéré ; elles n'accablent point par leur nombre ou leur continuité. Racine sait, du style comme de la passion, ménager les effets, les graduer, les tempérer, suivant la vérité et les intimes variations des caractères. Cela est la perfection du goût qui engendre la clarté suprême, et qui est un don essentiellement français.

Est-il téméraire de conclure que la tragédie de Racine est « unique » ? (J. Lemaître.) Oui, elle est unique : car nul, jusqu'à ce jour, et parmi les plus habiles, ni Marivaux, ni A. de Musset, n'en a pu reproduire le caractère propre et le charme puissant. Elle est unique : car elle exprime en perfection le génie héréditaire de notre race à son moment le plus heureux : imagination souveraine, disciplinée souverainement par l'ordre et la raison, sentiment vif et profond et mesuré, force sous la grâce.

ANDROMAQUE

A. — *LES SOURCES*

a) *Homère*

A Uzès, en attendant son bénéfice, le jeune Racine annotait l'*Iliade ;* il s'arrêtait, avec une fervente admiration, au quatrième chant où Hector fait ses adieux à Andromaque. Çà et là des notes brèves trahissent l'enthousiasme du poète : « Entretiens divins d'Andromaque et d'Hector... Tableau divin... Artifice admirable d'Homère d'avoir mêlé le rire, les larmes, la gravité, la tendresse, le courage, la crainte et tout ce qui peut toucher. » Quand Racine voulut dessiner à son tour l'idéale figure d'Andromaque, il se souvint des traits qu'il avait tant goûtés dans l'antique épopée. Il semble bien que, dans l'Andromaque d'Homère, c'est la physionomie de l'épouse qui attire et retient l'attention émue : aussi Racine lui a-t-il emprunté surtout des traits de tendresse conjugale. Dans la scène 8 de l'acte III, par exemple, à diverses reprises, quand Andromaque exhale ses regrets éternels, on se rappelle instinctivement le chant XXII de l'*Iliade* où la veuve désolée pleure la mort de son époux tué par Achille, ou encore le chant XXIV où elle se lamente sur son cadavre.

b) *Euripide.*

La dette de Racine est plus grande encore envers Euripide. Sans parler des *Troyennes*, où ce poète avait consacré un épisode à l'histoire de la veuve d'Hector, le tragique grec avait composé une tragédie dont l'idée première ressemble fort à celle de l'*Andromaque* française. Hermione, femme du

roi d'Epire, veut, en l'absence de son époux, faire périr la captive Andromaque et Molossos le fils de l'esclavage. Le vieux Pélée protège la mère et l'enfant. Désappointée, Hermione s'enfuit avec Oreste, son ami et fiancé ; ils égorgent Pyrrhus dans le temple de Delphes. Dans la 2e Préface, parlant de la jalousie et des emportements d'Hermione, Racine écrit : « C'est presque la seule chose que j'emprunte ici de cet auteur, car, quoique ma tragédie porte le même nom que la sienne, le sujet en est pourtant bien différent. Andromaque, dans Euripide, craint pour la vie de Molossos, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus, et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais ici il ne s'agit point de Molossos... » Il est vrai — et l'originalité de Racine demeure absolument hors de cause ; mais enfin il ne saurait méconnaître sa dette à l'égard du grand tragique grec.

c) *Virgile.* En revanche, Racine déclare, avec une insistance marquée, s'être inspiré de Virgile. Il semble attacher grand prix à ce patronage. Rien d'étonnant, car Racine est profondément Virgilien. Sa Préface s'ouvre par un passage du 3e chant de l'*Enéide*. « Nous côtoyons, dit Enée, les rivages de l'Epire ; nous relâchons dans le port de la Chaonie, et nous montons vers la haute ville de Buthrote... Ce jour-là même, Andromaque faisait de solennelles libations à la cendre d'Hector, offrant à son premier époux les tristes dons des morts. Elle évoquait ses mânes devant un tombeau vide formé de vert gazon, et leur avait consacré deux autels, causes de ses larmes intarissables... Elle baissa la tête, et d'une voix humble : « O heureuse entre toutes,

» dit-elle, la vierge, fille de Priam, condamnée à » mourir sur le tombeau d'un ennemi et sous les » remparts élevés de Troie ! Elle n'a point subi les » arrêts du sort, et n'a point touché le lit du maître » vainqueur Moi, après l'incendie qui dévora ma » patrie, traînée sur toutes les mers, ayant enfanté » dans la servitude, j'ai essuyé les dédains d'un » jeune orgueilleux, du fils d'Achille, qui bientôt » suivit Hermione et rechercha une union avec la » famille royale de Lacédémone... Mais Oreste, » enflammé par l'affreux regret d'une fiancée ravie, » et agité par les Furies vengeresses, attaque » Pyrrhus sans défense et le massacre au pied des » autels. » Le poète ajoute à la fin de cette longue citation : « Voilà en peu de vers tout le sujet de cette tragédie ; voilà le lieu de la scène, l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs et même leurs caractères, excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque* d'Euripide. » Il y a là une modestie excessive. D'abord, le poète a su exprimer, avec sa force propre et en les ennoblissant, les emportements d'Hermione ; le sujet de son drame n'est plus le même que celui de l'épopée latine, car Pyrrhus, dans l'*Enéide*, a préféré Hermione à Andromaque. Quant aux caractères, comment soutenir qu'Andromaque, captive de Pyrrhus, épouse d'Hélénus, reste encore la veuve d'Hector, reine déchue mais fière, imposant à Pyrrhus autant de respect qu'elle lui inspire d'amour ? Ce que Racine a pris à Virgile, c'est l'exquise sensibilité, la délicatesse dans les nuances des sentiments, une certaine grâce attendrie et voilée.

d) *Sources possibles.* Mentionnons enfin des pièces où Racine aurait pu puiser quelques éléments pour sa tragédie : les *Troyennes* de Sénèque, la *Troade* de Garnier, et surtout *Pertharite* de Corneille. Il y a entre les deux sujets des similitudes indéniables. Dans *Pertharite,* Grimoald menace la reine Rodelinde de tuer son enfant si elle ne cède pas à son amour. Edwige, fiancée de Grimoald, excite contre lui Garibalde, duc de Turin.

Mais, quels que soient les éléments étrangers dont Racine s'est inspiré ou aurait pu s'inspirer, il a réalisé une œuvre profondément originale; de la légende antique, il a tiré une création personnelle et géniale.

B. — *CIRCONSTANCES HISTORIQUES*

A la Cour et à la ville, le succès d'*Andromaque* fut immense. La pièce plut fort à Madame, duchesse d'Orléans, à qui elle est dédiée; elle fut favorisée par le roi, et le public applaudit chaleureusement : la tragédie fut d'ailleurs admirablement interprétée, par Floridor et Montfleury dans les rôles de Pyrrhus et d'Oreste, par M^lles^ du Parc et des Œillets dans ceux d'Andromaque et d'Hermione. Comme pour *Le Cid,* le triomphe fut complet ; comme *Le Cid, Andromaque* fut en butte à la cabale et à l'envie. On commença par attribuer le succès de la pièce aux acteurs ; Racine se défendit sur ce point par de mordantes épigrammes contre Créqui et d'Olonne. Les attaques de gens de lettres distingués lui furent plus sensibles. M^me^ de Sévigné, fidèle admiratrice de Corneille,

écrivait : « Je fus à la Comédie. Ce fut *Andromaque* qui me fit pleurer plus de six larmes. C'est bien assez pour une troupe de campagne. » Du fond de son exil, Saint-Evremond écrivait : « *Andromaque* a bien l'air de belles choses ; mais ceux qui veulent des beautés pleines y chercheront je ne sais quoi qui les empêchera d'être tout à fait contents. » Le même critique disait dans une autre lettre : « Ce qui doit être tendre n'y est que doux, et ce qui doit exciter de la pitié n'y donne que de la tendresse. Cependant, à tout prendre, Racine doit avoir plus de reputation qu'aucun autre après Corneille. » La critique était ici habilement dosée d'éloge, et d'autant plus redoutable; Racine ne pouvait répondre à des objections si perfides. Or, Subligny fit jouer par la troupe de Molière, en 1668, sur le théâtre du Palais-Royal, une parodie d'*Andromaque* : *La Folle Querelle* ; le sujet est d'une platitude rare : Eraste aime Hortense ; mais Eraste est favorable à *Andromaque* et Hortense lui est contraire ; aussi préfère-t-elle à Eraste Lysandre qui est un ennemi de Racine, et elle épouse Lysandre. L'intrigue est un prétexte à de pédantesques dissertations littéraires ; les partisans de l'auteur d'*Andromaque* y sont représentés comme des sots et des fripons. Racine ne répondit pas à Subligny. Il se contenta d'opposer à ses adversaires deux nouveaux chefs-d'œuvre : *Les Plaideurs* et *Britannicus*. Boileau pourra lui dire :

Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.

C. — *ANALYSE.*

Acte I. — *Scène 1.* — L'action se passe à Buthrote, capitale de l'Epire, dans le palais de Pyrrhus. Oreste retrouve son fidèle ami Pylade, le compagnon de ses expéditions lointaines. Il lui expose le motif de sa venue : les Grecs l'ont envoyé pour demander au roi d'Epire qu'il leur livre Astyanax, fils d'Hector et d'Andromaque. Le jeune prince a accepté avec joie cette ambassade, car elle lui fournit l'occasion de revoir sa cousine Hermione qu'il aime depuis son adolescence, et d'empêcher son mariage avec Pyrrhus : les rapports que lui fait Pylade sont d'ailleurs propres à l'encourager. Le roi néglige sa fiancée, et adore Andromaque qui reste insensible à ses hommages. La demande des Grecs, en exaspérant Pyrrhus, va le tourner encore davantage vers la Troyenne. Si Oreste agit avec habileté, le succès couronnera son entreprise. — Cette scène, si naturelle et courte, est une merveille d'exposition ; elle fait connaître la situation et les sentiments des personnages principaux.

Scène 2. — Sans retard, Oreste met à profit les conseils de son ami. A peine Pyrrhus a-t-il fait son entrée, il lui intime l'ordre des Grecs et l'exhorte même à obéir afin d'assurer son salut. Blessé dans son amour-propre, le roi exprime un profond mépris et des railleries violentes contre des monarques qui redoutent un enfant et « conspirent sa mort ». Pour lui, il se refuse à jouer le rôle de bourreau, et il défie la Grèce entière. Cependant, il autorise l'ambassadeur à voir Hermione.

Scène 3. — Et à son confident Phœnix qui s'étonne d'une telle complaisance, Pyrrhus dévoile ou laisse du moins entrevoir ses véritables sentiments.

Scène 4. — Ces sentiments se manifestent de manière éclatante. Andromaque passe pour aller embrasser son fils. Pyrrhus l'aborde avec une galanterie respectueuse. Il lui expose les desseins des Grecs et déclare qu'il s'y opposera. Mais, pour prix de son dévouement, il réclame la main d'Andromaque. Placée dans une si redoutable alternative, la reine essaie d'éluder la demande. Il insiste, presse, devient suppliant, jure de relever les murailles d'Ilion et d'y couronner Astyanax. La veuve demeure inébranlable dans sa dignité attendrie. Pyrrhus menace alors, et quitte la pauvre mère sur cette parole terrible : « Madame, en l'embrassant, songez à le sauver. »

Acte II. — *Scène 1.* — Sur les instances de Cléone, sa confidente, Hermione consent à revoir Oreste. Mais elle ne peut s'empêcher d'aimer Pyrrhus, et, toujours leurrée dans son espoir, elle hésite à quitter l'Epire. Cependant elle reconnaît qu'Oreste « a des vertus », elle est sensible à ses « soins », et sans doute elle le préférera à l'infidèle.

Scène 2. — Oreste survient. Encouragé par quelques paroles aimables, il fait à Hermione sa déclaration d'amour. Elle l'écoute d'une oreille distraite, et se défend mal d'aimer Pyrrhus. Quand elle apprend que celui-ci a refusé de livrer Astyanax, elle laisse éclater son indignation et

promet à Oreste de le suivre si le roi exécute son dessein.

Scène 3. — Demeuré seul, Oreste se flatte d'emmener Hermione.

Scène 4. — Soudain, Pyrrhus vient lui annoncer qu'il est prêt à livrer Astyanax et qu'il épousera Hermione ; il charge l'ambassadeur d'annoncer la nouvelle à sa cousine. Oreste se retire muet de stupeur.

Scène 5. — Le roi fait part à Phœnix des motifs de ce revirement soudain. Dans une seconde entrevue, Andromaque s'est montrée plus « farouche ». Pyrrhus a résolu de livrer son fils. Pourtant, sous sa colère, on devine encore la tendresse.

Acte III. — *Scène 1.* — Oreste, affolé, vient exhaler sa fureur devant Pylade : il ne se possède plus, il est prêt à tout, il enlèvera Hermione. Pylade essaie d'abord de le calmer, puis, voyant l'inutilité de ses efforts, il offre à Oreste son secours pour l'exécution de ce dessein.

Scène 2. — Oreste rencontre Hermione et lui exprime son dépit avec un calme affecté. Triomphante, la princesse n'écoute que sa joie, et répond avec un respect glacial aux plaintes d'Oreste qui se retire en balbutiant d'étranges paroles.

Scène 3. — Hermione cependant, restée avec sa confidente Cléone, fait l'éloge mal contenu de Pyrrhus « charmant, fidèle », glorieux.

Scène 4. — Elle allait poursuivre son enthousiaste panégyrique, quand survient Andromaque éplorée. La veuve d'Hector se jette aux genoux de sa rivale pour la supplier de sauver les jours d'Astyanax.

Son discours émouvant ne touche pas la cruelle Hermione ; avec un égoïsme féroce, elle réplique :

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous?
Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.
Faites-le prononcer : j'y souscrirai, Madame.

Scène 5. — Andromaque n'a que le temps d'exprimer devant Céphise son douloureux étonnement. Voici le roi.

Scène 6. — Suivant le maladroit conseil d'Hermione, Andromaque tombe aux genoux de Pyrrhus, qui se laisse attendrir par ses gémissements.

Scène 7. — Une dernière fois encore, il s'offre à sauver Astyanax, à condition qu'Andromaque consente à l'épouser, et il la quitte sur ces paroles pressantes :

Songez-y. Je vous laisse ; et je viendrai vous prendre,
Pour vous mener au temple où ce fils doit m'attendre ;
Et là, vous me verrez, soumis ou furieux,
Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux !

Scène 8. — Anxieuse, la pauvre mère s'interroge longuement. En un tableau magnifique de pittoresque et d'émotion, elle rappelle à Céphise la dernière nuit de Troie où Pyrrhus se signala par sa cruauté ; puis les suprêmes recommandations d'Hector qui lui demanda de se sacrifier au besoin pour le salut de son enfant. Epousera-t-elle le meurtrier de sa famille? Laissera-t-elle périr Astyanax? Avant de prendre une décision, elle ira « sur son tombeau consulter son époux ».

Acte IV. — *Scène 1.* — Andromaque, pour sauver son enfant, s'est résolue au sacrifice. Elle a

accepté la main de Pyrrhus. Céphise la félicite; pourtant Andromaque reste triste. Elle craint d'avoir offensé la mémoire d'Hector, et elle a formé le dessein de se suicider après la cérémonie du temple. Pyrrhus continuera de protéger son fils; elle aura ainsi accompli tous ses devoirs. Elle fait à Céphise ses suprêmes recommandations, admirables de délicatesse morale et de pathétique :

Fais connaître à mon fils les héros de sa race....
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelques fois aussi parle-lui de sa mère!

Scène 2. — Mais voici Hermione. Humiliée, accablée, elle repousse toutes les consolations de Cléone et n'y répond que par ces mots sinistres : « Fais-tu venir Oreste? »

Scène 3. — Le malheureux n'en peut croire ses oreilles et ses yeux : Il prodigue ses déclarations et ses serments; il est prêt à incendier la Grèce entière. Hors de lui, il s'écrie : « Qui faut-il égorger? » — « Pyrrhus », répond l'implacable furie. Oreste recule, allègue de vains prétextes, demande du temps. Hermione exploite sa jalousie :

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain!

Oreste fuit, éperdu, en jurant de tuer Pyrrhus.

Scène 4. — Restée seule avec sa confidente, Hermione laisse libre cours à ses larmes ; elle est vraiment obsédée d'une vision sanglante; elle commande à Cléone d'informer Oreste qu'il ne laisse pas ignorer à Pyrrhus la vraie cause de sa mort : il est immolé, non à l'État, mais à la haine d'Hermione. Voici justement le roi. Par un logique

retour d'espérance, la princesse retire l'ordre qu'elle vient de donner, et supplie Cléone de courir vers Oreste pour l'empêcher d'agir avant d'avoir revu Hermione.

Scène 5. — Devant celle-ci, Pyrrhus entreprend de se justifier. Avec une ironie sinistre, Hermione célèbre les exploits qui ont mérité au prince l'amour d'Andromaque. Pyrrhus riposte que c'est à cause d'Hélène qu'il a commis ces atrocités. Hermione alors se fait suppliante ; elle essaie de toucher la pitié du roi, pour elle-même, sans doute, mais aussi un peu pour lui qu'elle a condamné. Le voyant garder le silence, elle s'abandonne à la fureur et profère des menaces très claires.

Scène 6. — Tout à la pensée de son bonheur, Pyrrhus ne veut rien entendre des recommandations de Phœnix ; il se contente de répondre :

Andromaque m'attend : Phœnix, garde son fils !

Acte V. — *Scène 1.* — Dans un monologue pathétique et profondément humain, Hermione exprime ses hésitations : elle est partagée entre la haine et l'amour, et ne parvient pas à se décider à révoquer ou confirmer l'ordre fatal.

Scène 2. — Cependant, Cléone vient lui porter des nouvelles de la cérémonie : Pyrrhus est rayonnant de joie ; Oreste hésite. Affolée, la princesse va se précipiter elle-même pour tout massacrer, quand surgit Oreste sanglant.

Scène 3. — Celui-ci, triomphant et troublé, expose ses tristes exploits ; par un étrange et naturel revirement de passion, il ne réussit qu'à faire exploser la folie amoureuse d'Hermione. La

princesse aveuglée, démente, lui reproche avec rage l'acte qu'elle a commandé, l'accable de son mépris, de ses sarcasmes, de toute sa fureur déchaînée : c'est lui, c'est son ambassade qui a causé tous ces malheurs. Qu'il parte ! Elle reste en Epire, renonce « à la Grèce, à Sparte, à l'empire, à sa famille » ; elle achève par ce trait mortel :

Et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi !

Scène 4. — Effondré, Oreste exhale sa douleur en des vers mouillés de larmes, empreints d'une tristesse mélancolique, mais contenue et comme accablée.

Scène 5. — Son fidèle ami, Pylade, vient pour l'arracher à ce lieu maudit. Oreste s'obstine à vouloir suivre Hermione ; Pylade lui apprend qu'elle s'est poignardée sur le corps de Pyrrhus : il est pris alors d'une crise de folie ; son ami doit le faire enlever, pour l'arracher aux vengeurs de Pyrrhus conduits par Andromaque.

D. — *ETUDE DRAMATIQUE*

« Cette tragédie, écrit Perrault dans *Les Hommes Illustres*, fit le même bruit, à peu près, que *Le Cid* lorsqu'il fut représenté ». *Andromaque* était en effet une chose nouvelle, intéressante et belle.

a) *Cachet antique.*

Racine, avons-nous dit, s'était inspiré de l'antiquité, mais tout juste pour donner à son drame un cachet de poésie plus mystérieuse et plus pénétrante, le charme et l'intérêt d'une époque reculée, légendaire, héroïque. Le beau cadre, pour ce drame ! Nous sommes à la cour de Pyrrhus, en

des salles closes d'où ne sortira guère l'action. Mais Pyrrhus, c'est déjà toute une évocation de la Grèce guerrière, de ces temps de conquêtes où les rois semblaient plutôt des chefs de clan sauvage. Dans la cour de Pyrrhus, il y a Andromaque, la fille de Priam et la veuve d'Hector, en même temps que la fille d'Hélène, la jeune et ardente Hermione. Or Andromaque est comme enveloppée de souvenirs tristes et touchants ; des visions tragiques lui font cortège. Nous revoyons, sur les rives du Simoïs aux eaux bourbeuses, les horreurs de la grande guerre, le défilé des troupes achéennes, puis les vieillards Troyens inquiets sous les remparts, Hector au large cimier faisant ses adieux à son épouse et à son petit Astyanax ; les Achéens aux belles cnémides pénétrant par ruse sous les murs de la vaste Ilion ; la course d'Hector et d'Achille à travers la plaine. Nous voyons surtout — Andromaque en retrace elle-même la sanglante image — la dernière nuit de Troie où Pyrrhus s'est distingué par sa barbarie, le vieux Priam égorgé au pied des autels sur les cadavres de ses enfants. Ainsi, toute une période antique revit à nos yeux et à notre esprit avec ses horizons, avec ses mœurs, ses gestes et ses figures.

b) *Caractère moderne.*

Est-ce à dire que, de ce passé lointain, le poète s'efforce d'exprimer la vérité particulière ? Non pas : Racine, sur ce point, prend des libertés nouvelles ; il n'a plus, comme Corneille, — et sans rien exagérer d'ailleurs par rapport à ce dernier — le « souci des sources » et le respect des traditions accréditées. Il n'a point la superstition de

la couleur locale qui devient trop souvent un prétexte aux plus bizarres outrances. Il garde de l'antiquité comme l'atmosphère propre et poétique, le caractère général; mais, avec une suprême aisance et un art audacieux, il a rajeuni l'antiquité. Racine, en développant des caractères farouches, a omis les traits qui eussent choqué les contemporains, ou qu'ils n'auraient plus parfaitement compris; il a choisi ce qui pouvait le mieux s'harmoniser avec les goûts de l'époque, et il a donné à ses personnages les sentiments, les délicatesses, hérités dans notre race par une longue tradition. On lui en a fait grief; ses adversaires prétendent que les personnages d'*Andromaque* sont, sous des costumes antiques, des chevaliers du grand siècle, habitués des ruelles, et tournant élégamment un madrigal. Sans doute, Pyrrhus est plus adouci que le meurtrier de Priam; sans doute, Andromaque a des pudeurs chrétiennes et une grâce française dans la sévère défense de sa dignité. Mais de quel droit pourrait-on interdire au poète de penser, de sentir avec son âme et l'âme de son temps, et par suite de parler conformément à cette âme? De quel droit refuser aux contemporains la satisfaction de reconnaître quelque chose de leur habituelle manière de penser, de sentir, de parler, d'agir, dans les personnages qu'on leur propose? — Antique par le cadre et le sujet, par des traits de caractère, par la pureté limpide de la forme, *Andromaque* est française encore, et du XVII^e^ siècle, par l'esprit général, par les sentiments et les mœurs.

C'est la tragédie de tous les temps, la tragédie

humaine ; et voilà la grande nouveauté qu'apporte *Andromaque*. Le cadre, certains détails de gestes, de langage, en pourraient être modifiés : le drame resterait le même, car c'est le conflit surgi au fond des âmes humaines, entre des passions immortelles : Pyrrhus aime Andromaque insensible à ses hommages parce qu'elle a voué sa fidélité ; il néglige Hermione qui l'aime éperdûment ; Oreste aime éperdûment Hermione qui est insensible à sa ferveur. Et tous ces personnages s'abandonnent à leur amour. Ils ne songent pas un instant à en discuter la convenance ou la légitimité ; pas un instant il ne leur vient à l'esprit de ne pas lui « laisser prendre le pas devant » ; il les domine souverainement, principe, mobile et terme de leurs actions. Chez ces héros, la raison semble détruite ; ils ne connaissent que la logique du sentiment, les droits du « cœur ». Ainsi Racine introduit dans le théâtre la suprématie de la passion, tandis que Corneille y avait introduit la suprématie de la volonté rationnelle. Racine donne à l'amour la place prépondérante ; l'amour est ici l'agent essentiel, tandis qu'il avait dans le théâtre de Corneille une place secondaire. Par suite, tandis que *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* sont des tragédies héroïques, *Andromaque* est une tragédie de la vie ordinaire, où la passion se donne cours sans essayer même de se réprimer. Nous n'avons plus, d'ailleurs, en ce drame comme dans les pièces de l'époque, de Thomas Corneille ou de Quinault, des sentiments romanesques, des galanteries raffinées et larmoyantes ; ce sont des sentiments humains, profondément sincères et

c) *Tragédie humaine* (Essentielle nouveauté.) *Tragédie de passion, et surtout de l'amour.*

intenses; c'est le grand amour déchaîné, irrésistible, qui affole et qui tue....

d) *Étude pénétrante de formes diverses de l'amour.*

Cette nouveauté fut pour Racine étrangement féconde. Avec quelle richesse d'observation il a su étudier et exprimer la passion de l'amour ! Dans une même pièce, le grand poète a réalisé quatre formes d'amour, absolument diverses et complètement épuisées. — Hermione est l'amoureuse jeune, démente d'amour, et qui se consume de n'être pas aimée. A coup sûr Oreste lui prodigue ses vœux, mais Hermione semble regretter, par son attitude, ou lointaine ou dominatrice, voire méprisante, de lui avoir donné jadis quelques marques d'amour ; Oreste est devenu étranger à son cœur que Pyrrhus a conquis tout entier ; Oreste n'est plus pour elle que l'instrument détesté d'une vengeance douloureuse. Hermione aime d'une passion jalouse, capable de tous les crimes, sujette à toutes les maladresses. Quand survient Oreste, au début du 2e acte, elle s'avance plus qu'elle ne voudrait et qu'il n'est vraiment sage. Dans la scène 4 de l'acte III, lorsqu'Andromaque la supplie à genoux d'intervenir pour le salut de son enfant, elle lui donne le conseil d'essayer elle-même de fléchir Pyrrhus :

LES CARACTÈRES :
1) Hermione.

> S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?...
> Faites-le prononcer : j'y souscrirai, Madame.

Or Pyrrhus se prononce pour Andromaque. Hermione aurait pu le prévoir. Aussi bien est-elle foncièrement et inconsciemment égoïste. Quand Pyrrhus, exaspéré par la résistance d'Andromaque,

semble revenir vers Hermione, celle-ci n'hésite point à oublier Oreste; toute à la pensée du charmant et fidèle Pyrrhus, les larmes de son amant ne lui inspirent qu'une allègre insouciance :

N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs ?

O barbarie de la passion ! Le spectacle d'Andromaque suppliante à ses pieds n'émeut pas davantage l'amoureuse aveuglée par son triomphe; dans son orgueil de fille de roi longtemps adulée, elle savoure peut-être le charme méchant de l'humiliation de sa rivale; mais un amour insensé lui a fermé le cœur; elle n'est plus capable de gratitude ni de pitié; elle n'oppose à la prière qu'une lâche ironie. Pour l'amour, Hermione devient capable de tous les crimes : n'a-t-elle pas dénoncé aux Grecs le stratagème de Pyrrhus ?

J'ai déjà sur le fils attiré leur colère.

Il lui faut maintenant triompher de la mère; il lui faut à tout prix écarter cette rivale :

Je veux qu'on vienne encor lui demander la mère!

Quand on lui annonce que tout espoir est désormais fini, que Pyrrhus va épouser Andromaque, farouche elle ordonne le meurtre, et à la nouvelle que son amant paraît hésiter, elle se précipite pour tuer elle-même; enfin, parmi tant d'amour et de haine, elle reste sans cesse partagée entre des alternatives douloureuses, aveugle, inconsciente, jusqu'à ce qu'elle termine par la mort sa démence.

2) Oreste.

Oreste est l'amant ténébreux, capable, lui aussi, de tous les crimes pour assouvir son amour. Il est capable de faire souffrir Hermione; du moins,

sous la poussée de la douleur et de la jalousie, peut-être par vague fanfaronnade ou instinctif besoin de se donner du cœur, exprime-t-il le courage de faire souffrir l'infidèle et de trouver dans cette souffrance une amère douceur :

Je prétends qu'à mon tour l'inhumaine me craigne,
Et que ses yeux cruels, à pleurer condamnés,
Me rendent tous les noms que je leur ai donnés !

Sa passion le rend capable de tuer ; pourtant, plus timide qu'Hermione, moins fermé à la pitié, il recule, il n'ose frapper lui-même : il est vraiment plus faible que méchant, proie désignée de la folie. — Mais son amour présente un caractère singulier tout à fait nouveau : Oreste est l'amoureux fatal. Il n'est pas encore l'homme que poursuivent les Erinnyes après le meurtre de sa mère, mais déjà celui que le Destin a marqué pour le malheur : le malheur de ne pouvoir s'empêcher d'aimer Hermione et de n'en être pas aimé. De cette nécessité, Oreste se plaît, semble-t-il, à exprimer le poids ; dans son entrevue avec Hermione au second acte (Scène 2), il gémit en ces termes :

.... et le destin d'Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos attraits
Et de jurer toujours qu'il ne viendra jamais.

Déjà, au début, en contant ses infortunes à Pylade, ne lui disait-il pas :

Je pensai que la guerre et la gloire
De soins plus importants rempliraient ma mémoire....
Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite
Me fait courir alors au piège que j'évite.
(*Acte* I, sc. 1.)

Amant ténébreux et fatal, Oreste est un héros romantique. Comme plus tard Werther, il est et aime à se dire plongé dans une immense mélancolie, condamné à

Traîner de mer en mer sa chaîne et ses ennuis, (*ibid.*)

goûtant, comme René, les sombres plaisirs du désespoir, victime lamentable de l'ordre institué par les dieux :

Mon innocence enfin commence à me peser!...
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
(*Acte* III, sc. 1.)

Le farouche révolté Antony ne parlera pas autrement : au lieu d'accuser le ciel, il attaquera la société.

Héros romantique, à coup sûr, mais présenté par le poète pour ce qu'il est vraiment : un malade, un détraqué.

3) Pyrrhus.

Moins violent, et avec plus de formes, Pyrrhus est encore profondément amoureux. Etrange amoureux, en vérité. Au 3e Acte, Andromaque le représente à Céphise comme un massacreur d'enfants, de jeunes filles et de vieillards. Au 4e, Hermione lui jette à la face d'atroces barbaries. De sa cruauté antique il a gardé quelque chose jusque dans son amour : il exige la main d'Andromaque, sous peine de livrer son fils ; il reste le rude tueur, et il semble parfois se complaire à des raffinements de cruauté. Dans l'Acte IV, Scène 5, après avoir trahi Hermione, il revient auprès de la malheureuse, bien moins pour s'excuser devant elle que pour la braver et pour jouir du spectacle de

son dépit. — Pourtant, comme le tueur s'est adouci! Il est élégant, dans ses manières et son langage; il tourne à la veuve d'Hector des déclarations, des prières tout à fait galantes, pénétrées de respect et de dignité :

Me cherchez-vous, Madame?
Un espoir si charmant me serait-il permis?
(*Acte* I, sc. 4.)

En dépit de certaines expressions qui sentent trop son gentilhomme, Pyrrhus aime avec une sincère passion : il en perd un peu sa royale dignité :

Mais parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère?...
Je vous offre mon bras. Puis-je espérer encore
Que vous accepterez un cœur qui vous adore? (*Ibid.*)

Par moments il en perd un peu la tête, et dit, tout comme un autre, des enfantillages :

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes;
Tous les Grecs m'ont déjà menacé de leurs armes;
Mais, dussent-ils encor, en repassant les eaux,
Demander votre fils avec mille vaisseaux,
Je ne balance point; je vole à son secours :
Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours. (*Ibid.*)

Comme il est « humain », ce roi sauvage! Les contemporains de Racine le trouvaient brutal ou doucereux. Il est « vrai » avec ses multiples contrastes, dans ses colères et ses capitulations, dans son dévouement et ses cruautés.

4) Andromaque.

Andromaque est aussi une héroïne de l'amour, d'un amour pur, idéalement beau; ou mieux, héroïne de deux amours intimement liés l'un à l'autre : l'amour conjugal et l'amour maternel.

L'Épouse.

Veuve d'Hector, Andromaque en porte au cœur le souvenir attendri. Elle garde en son esprit la vision du cher disparu ; elle se recueille, absorbée, en sa contemplation. Dans les traits de son enfant elle retrouve les traits de l'époux :

« C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours ;
Voilà ses yeux, sa bouche et déjà son audace.
C'est lui-même. C'est toi, cher époux, que j'embrasse ! »
(*Acte* II, sc. 5.

Elle évoque, avec une fierté mélancolique, la vaillance d'Hector, et, son amour lui donnant toutes les hardiesses, elle proclame cette vaillance en face du vainqueur :

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère :
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.
Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector !
(*Acte* I, sc. 4.)

Elle raconte tristement à Céphise les derniers moments d'Hector et ses suprêmes adieux :

Dois-je oublier Hector privé de funérailles
Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?...
Hélas ! Je m'en souviens : le jour que son courage
Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,
Il demanda son fils et le prit dans ses bras :
« Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes.... »
(*Acte* III, sc. 8.)

De l'époux mort elle garde le souvenir avec une fidélité touchante :

Ma flamme par Hector fut jadis allumée :
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.
(*Acte* III, sc. 4.)

Son cœur est le tombeau où repose cette flamme sainte ; elle y brûle intensément ; d'autres flammes

n'y peuvent trouver accès. Que valent sur ce cœur les attraits de Pyrrhus? On a dit qu'Andromaque en était touchée, qu'elle résistait mal à son emprise. Etrange contresens! Sans doute, Andromaque connaît bien Pyrrhus et l'apprécie en toute justice :

> Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère,
> Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire!
> (*Acte* IV, sc. 1.)

Sans doute, elle ne le hait pas. Et, certes, n'a-t-il pas largement réparé ses torts et gagné quelque droit à l'estime de la captive? Assurément. Est-ce à dire que la fidélité conjugale d'Andromaque soit un instant atténuée? Non point. Andromaque soutient contre Pyrrhus un combat acharné, dont la vie de son fils est le prix. Dans la Scène 4 du 1er Acte, elle met en jeu toute son adresse pour ne pas exaspérer le vainqueur. On a dit que c'était de la coquetterie : le mot nous semble presque un sacrilège, fût-il accompagné de l'épithète « vertueuse »! Andromaque sent son influence sur le cœur de Pyrrhus : elle en use afin de sauver son enfant; voilà tout. Aucun de ces artifices, aucune de ces avances où se complaît la coquetterie; surtout, pas la moindre concession ni promesse faite à Pyrrhus, malgré ses prières et ses menaces. — A la fin, après s'être penchée sur les cendres d'Hector, elle se décide à donner sa main au roi; mais son cœur et sa foi restent intacts; elle obéit en se sacrifiant à la volonté formelle de l'époux; après avoir assuré le salut d'Astyanax, elle se donnera la mort. Andromaque est l'incarnation de l'amour conjugal, amour d'autant plus touchant qu'il s'adresse à un souvenir.

Cet amour se trouve en conflit avec un autre amour également sacré, l'amour maternel. Nous disons : en conflit — c'est vrai, et pourtant ces deux amours s'appellent l'un l'autre ; ici ils ne se séparent jamais. — Avec quelle tendresse exquise Andromaque parle de son enfant ! La Mère

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils...
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui !...
(*Acte* I, sc. 4.)

Ce fils, ma seule joie....

et elle ajoute tout uniment : « et l'image d'Hector » : Elle le chérit, en effet, de son amour inquiet, parce qu'il est

Le seul bien qui lui reste et d'Hector et de Troie. (*Ibid.*)

(Et, notons-le en passant, l'image de la patrie, comme celle de la famille, demeure présente à l'esprit de la captive.) Or, voici que dans l'âme d'Andromaque, par suite des exigences de passions funestes, un conflit surgit entre ces deux amours faits pour vivre ensemble. Manquer à la fidélité conjugale ou voir périr son enfant, telle est la tragique alternative où se débat Andromaque. Nous avons vu comment l'épouse lutte pour garder la foi jurée ; elle lutte avec un égal héroïsme pour sauver son enfant. Elle lutte par ses plaintes, par ses prières et ses larmes auprès de Pyrrhus :

Digne objet de leur crainte !
Un enfant malheureux qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître et qu'il est fils d'Hector !...
Hélas ! Il mourra donc ! Il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère et que son innocence.... (*Ibid.*)

Elle lutte en s'humiliant aux pieds de sa rivale. Son angoisse croît toujours, mêlée de retours d'espoirs, jusqu'au moment où le roi prononce l'inexorable arrêt. Dès lors, dans sa fierté désolée, la pauvre mère se décide au sacrifice qui est la plus sûre marque de l'amour. Par amour pour son enfant, elle sacrifie sa délicatesse conjugale, c'est-à-dire ce qui lui est au monde de plus précieux. Mais ce sacrifice accompli par l'amour maternel est inspiré par l'amour conjugal : c'est la voix d'Hector surgie du tombeau qui l'exige. Du reste, l'amour conjugal survivra lui aussi ; pour en garder les délicatesses, Andromaque sacrifie sa vie. — Cette résolution, jugée du point de vue dramatique, nous semble l'aboutissement logique de l'action et de l'évolution d'un caractère. N'est-il pas blâmable au point de vue moral? La loi chrétienne le condamne, car elle condamne le suicide. Pourtant, n'en faisons pas grief à Racine : Andromaque est une païenne, et le paganisme excusait et parfois même exaltait le suicide. — Mais est-il bien vrai que l'Andromaque de Racine soit une païenne? Andromaque nous semble, au contraire, en dehors de ses pièces religieuses, la création la plus chrétienne de Racine, voire une des plus chrétiennes du théâtre français. Sans doute, elle appartient à l'antiquité, elle représente une époque lointaine; mais, par ses délicatesses de conscience, par la pureté et l'élévation de ses sentiments, par la résignation et le dévouement dont elle fait preuve, Andromaque est moderne ; elle est encore plus et mieux que « l'honnête femme » du XVII^e^ siècle dont la vertu était surtout d'ordre social et mon-

dain : l'âme d'Andromaque nous apparaît comme christianisée par une tradition latente et prolongée. Est-il même téméraire d'affirmer que le charme unique de cette femme provient surtout de la fierté de ses pudeurs, c'est-à-dire d'un sentiment chrétien? L'Andromaque d'Homère ou d'Euripide n'est point marquée d'une grâce si pure ; elle ne porte point en elle un semblable rayonnement de l'Evangile.

e) Art dans la conduite de l'action.

Ainsi, Racine a dessiné quatre types, différents et richements nuancés, d'amoureux ; il a pénétré, avec une puissance et un art jusque-là inconnus, la psychologie de l'amour. Ce n'est pas tout. Les quatre variétés d'une passion étudiée par Racine se trouvent intimement subordonnées l'une à l'autre : le poète les a comme entrelacées. On a dit bien des fois que « les personnages d'*Andromaque* formaient comme les anneaux d'une chaîne qui, partant d'Andromaque, aboutit à Pyrrhus, puis à Hermione et à Oreste ». Des fluctuations de la Troyenne résultent les revirements successifs du roi ; ceux-ci à leur tour modifient les dispositions d'Hermione, qui exaltent ou affolent le malheureux Oreste. Tout cela est lié avec une extraordinaire rigueur ; de là résulte une étonnante force dramatique : par cette subordination des passions, Racine a pour ainsi dire serti en un drame d'amour sensuel un drame d'amour pur ; ce double drame n'en fait qu'un, et résulte tout entier de la lutte qui se livre au cœur d'Andromaque. — Dans une tragédie où tout s'enchaîne avec tant de rigueur, où le jeu des sentiments constitue l'action, il ne saurait y avoir de place pour des événements extérieurs.

Aussi nulle complication, nulle intrigue, nulle surprise : le ressort intérieur, c'est-à-dire le sentiment, anime tout. Rien n'entrave sa marche ; et, comme il est intense, son évolution est rapide, dramatique, propre à exciter l'émotion, variée et graduée. L'exposition, sobre et suggestive, nous instruit déjà pleinement sur la mentalité des principaux personnages ; à peine ces personnages entrent-ils en scène, le drame est noué, le conflit apparaît dans son acuité, et il va se développant avec des progressions et des retours, suivant les fluctuations mêmes de la nature. — Tant de rigueur, avec une telle légèreté de matière et une semblable rapidité dans la marche de l'action, tout cela est nouveau en 1667. *Andromaque*, comme *Le Cid*, inaugure un système dramatique.

f) *Caractères propres du style.*

1) Force dramatique.

Le style est une grande nouveauté : il est l'expression d'une tragédie nouvelle et il en reflète les caractères. — Comme la tragédie, il est profondément dramatique, c'est-à-dire vivant et agissant : un mot d'Andromaque suffit à jeter le désarroi dans l'âme de Pyrrhus : c'est que chaque mot est chargé de sentiment ou plutôt d'action. Quelle influence produit, par exemple, sur le cœur du roi, cette plainte d'Andromaque :

> Mais il me faut tout perdre et toujours par vos coups !
> (*Acte* I, sc. 4.)

Le sentiment ou l'action restent ici d'une force contenue ; mais doivent-ils se traduire avec éclat, l'expression devient d'un pathétique profond ; elle monte et descend pour remonter encore ; elle court,

vole, rase le sol ; elle pleure, elle crie ; elle soupire, elle hurle ; elle est le signe exact, la notation précise d'une crise d'âme :

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
Errante et sans dessein, je cours dans ce palais !
Ah ! Ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?
Le cruel ! De quel œil il m'a congédiée !
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée !

(*Acte* V, sc. 1.)

2) Délicatesse des nuances.

La force dramatique de ce style, tantôt contenue, tantôt éclatante, n'a d'égale que la délicatesse avec laquelle il traduit les moindres nuances psychologiques. Avec une souplesse infinie, le poète prête à chaque personnage le style qui traduit le mieux ses impressions aux divers moments de l'évolution tragique. Douloureuse, la veuve d'Hector garde en son style une grâce pudique et attristée. Les mots, simples et doux, tombent lentement, ainsi qu'une mélopée plaintive :

Captive et toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés,
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?

(*Acte* I, sc. 4.)

Mais la plainte d'Andromaque devient parfois bien fière et teintée d'ironie :

Et pourquoi vos soupirs seraient-ils repoussés ?
Aurait-elle oublié vos services passés ?
Troie, Hector, contre vous révoltent-ils son âme ?

(*Acte* I, sc. 4.)

Elle supplie avec véhémence, comme elle ménageait avec art les susceptibilités du roi :

Où fuyez-vous, Madame ?
N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector pleurante à vos genoux ?
(*Acte* III, sc. 4.)

En un mot, la plainte d'Andromaque prend les tons les plus divers, exprime les plus délicates nuances de l'âme. Ainsi en est-il pour tous les autres personnages. Cet art, qui engendre la variété et la vie, semble particulièrement frappant dans le langage d'Hermione. Il serait curieux d'en étudier les formes successives. Pour ne parler que d'un seul passage, quel prodige de souplesse dans la scène 5 de l'acte IV ! Pyrrhus est venu se justifier auprès d'Hermione, ou peut-être jouir de sa douleur. Les premières paroles de la princesse sont calmes dans leur froideur calculée ; puis le ton s'élève, les reproches deviennent éloquents, mais restent contenus :

Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître ?
Vous veniez de mon front observer la pâleur...
(*Acte* IV, sc. 5.)

Bientôt le ton dégagé dont Pyrrhus parle de l'amour d'Hermione provoque de la part de celle-ci une magnifique explosion de colère ou d'amour blessé, qui monte et croît d'un mouvement large et soutenu, coupé de sanglots :

Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes,
Je t'ai cherché toi-même au fond de tes provinces.
(*Ibid.*)

Brusquement, sur la bouche de l'orgueilleuse, le « vous » remplace le « tu ». Puis par un retour de tendresse, Hermione s'adoucit et semble supplier ; elle voudrait encore sauver Pyrrhus de lui-même et d'elle-même :

Mais, Seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen. J'y consens. Mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être ;
Différez-le d'un jour ; demain vous serez maître.
(*Ibid.*)

Pyrrhus se tait ; alors éclate la fureur d'Hermione en des transports qui glacent d'épouvante : les vers sont haletants, comme des soupirs mêlés de malédictions ; ils donnent l'impression qu'Hermione est pressée d'en finir, elle aussi, et d'envoyer au plus tôt Pyrrhus vers Andromaque, afin qu'il soit plus promptement châtié ; ces vers rapides, incisifs, où chaque mot est chargé d'orage, ces vers rasent la prose, et leur tour familier ne fait qu'accroître l'inquiétude, jusqu'à la menace finale qui ne laisse plus aucun doute sur les intentions de la malheureuse :

Vous ne répondez point. Perfide, je le vois,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours, mais crains encore d'y trouver Hermione.
(*Ibid.*)

3) Poésie

Souple et richement nuancé dans sa simplicité lumineuse, le style de Racine excelle à traduire les plus légères impressions de l'âme, à en expri-

mer les variations subtiles. Le charme de ce style est achevé par sa poésie, faite d'élégance, de pureté et d'harmonie. Mais surtout les vers d'Andromaque évoquent à l'esprit des visions nettes, pathétiques ou terribles. Le poète sait à merveille l'art d'ouvrir des horizons infinis au moyen d'un mot suggestif, par une image sobre et pittoresque. Quel charme profond et mélancolique se dégage, par exemple, de ce vers :

Traîner de mer en mer ma chaîne et mes ennuis !
(*Acte* I, sc. 1.)

Ce n'est pas à dire que Racine use souvent de métaphores ou de figures ; il lui suffit de tours ordinaires et de mots de chaque jour, pour produire ces effets de vision lointaine et précise. Parfois même, il dessine des tableaux d'un réalisme frappant : tous les objets prennent corps et vivent, avec des couleurs intenses mais sobres et vraies. Le romantisme, avec ses truculences de couleurs et de tons, n'a point dépassé en relief la description de la dernière nuit de Troie. Et enfin, la poésie de ce style est faite de quelque chose qui échappe à toute analyse, qui tient à la jeunesse, à la sensibilité du poète, quelque chose qui est de l'aisance, de la grâce, de la fraîcheur, de la délicatesse, du mouvement, de la vie, je ne sais quoi encore qui s'appelle un don divin. Qu'importent après cela quelques vestiges du parler précieux, des termes usés déjà par le monde galant : feux, chaînes, etc.) Qu'importent quelques négligences de rimes ? Ce sont là taches bien légères d'un style d'une rare perfection.

Andromaque est une grande nouveauté : « l'entrée, dans la tragédie, du réalisme psychologique et de l'amour-passion; le commencement d'un système dramatique nouveau ». (J. Lemaître : *Racine*, p. 129.) *Andromaque* est une tragédie simplement belle — belle par son caractère à la fois antique et moderne — belle par la richesse de l'analyse sentimentale et la force touchante du pathétique — belle par l'art facile et souple, perfection du naturel, avec lequel elle est conduite — belle par le charme du style — belle enfin par un grand air de jeunesse, une fraîcheur de vie qu'on ne retrouvera plus. *Andromaque* est une œuvre de haute portée : elle est, impliquée en un drame d'amour meurtrier, la tragédie des vertus familiales, gardiennes de la cité.

ÉTUDE LITTÉRAIRE

D'UN FRAGMENT D'ANDROMAQUE

Andromaque.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des
(mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.

Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue;
Voilà par quels exploits il sut se couronner;
Enfin, voilà l'époux que tu me veux donner.

(*Acte* III, sc. 8.)

ENTRÉE EN MATIÈRE. (Situer le morceau-idée générale).

Devant les hésitations d'Andromaque, Pyrrhus s'est décidé à épouser Hermione et à livrer Astyanax. Vainement la captive a-t-elle supplié sa rivale de sauver son enfant : celle-ci ne lui a opposé qu'un ironique dédain, en lui conseillant de tenter elle-même de fléchir le roi. De fait, Andromaque s'est jetée aux pieds de Pyrrhus ; ses larmes ont attendri le prince qui consent encore à surseoir à son dessein. Mais il met la veuve d'Hector en demeure de l'épouser ou de voir périr son enfant. L'arrêt est, cette fois, décisif : aussi un combat terrible se livre-t-il dans l'âme d'Andromaque, entre son amour maternel et sa fidélité conjugale. Devant Céphise, la pauvre mère exprime son angoisse ; comment pourrait-elle consentir à épouser Pyrrhus? N'est-il pas le meurtrier de sa famille, le destructeur de sa nation? Sous la poussée de l'inquiétude et des souvenirs, Andromaque s'arrête à décrire les horreurs de la dernière nuit de Troie.

A ÉTUDE DU FOND 1° *Valeur dramatique.*

Ne semble-t-il pas, au premier abord, que cette description soit inutile ou même fâcheuse à la marche de l'action? Nous ne le croyons pas : cette scène et cette description nous paraissent au contraire d'une grande importance au point de vue dramatique. Il est bien naturel, en effet, qu'au moment d'opter pour un époux tel que Pyrrhus,

la vision sinistre d'un passé d'horreurs se dresse devant les yeux d'Andromaque. Elle en précise à sa mémoire les détails : quoi d'étonnant ? N'est-ce point Pyrrhus qui est la cause de tous ces maux ? N'est-ce pas lui-même qu'on la veut contraindre d'épouser ? — Cette évocation est donc à sa place et logiquement amenée : elle répond à un besoin instinctif de l'âme d'Andromaque. De plus, n'est-elle pas destinée à déterminer sa résolution suprême ? A tout le moins n'est-elle pas bien propre à influer sur cette résolution ? Le souvenir, largement détaillé parce qu'il est présent et très vif, le souvenir des atrocités commises par Pyrrhus contre la famille et la patrie d'Andromaque, n'est pas de nature à concilier au vainqueur la sympathie de la victime. Or la situation est pressante ; le roi exige une prompte solution : mais ses angoisses, son ressentiment vont augmenter, augmentent au souvenir de ces crimes : à quoi ce souvenir va-t-il enfin la faire se résoudre ? Ce souvenir la désole : elle souffre, et notre pitié s'accroît à son tour ; elle souffre et il faut qu'elle se décide : notre curiosité augmente avec notre inquiétude, car nous savons combien sont graves les conséquences de sa résolution : c'est la mort de son enfant, ou l'infidélité à la mémoire d'Hector avec la haine et la vengeance d'Hermione. — Cette description présente donc un vif intérêt dramatique.

2° *Portée psychologique.*

Elle est aussi d'une haute portée psychologique. Elle précise tout d'abord un trait du caractère de Pyrrhus : sa barbarie. Ce galant, cet amoureux fut un égorgeur de femmes, d'enfants, de vieillards.

Qui sait si de cette cruauté, sous des formes adoucies, il ne reste point de trace? N'est-il pas cruel dans les tyranniques exigences de son amour? N'est-il pas capable, pour assouvir une passion, de faire périr le frêle Astyanax? L'impression de barbarie qui nous demeure de Pyrrhus après cette tirade est très vive et très juste. — Ce fragment nous éclaire ensuite sur les sentiments d'Andromaque. Nous connaissions son admirable fidélité conjugale : elle reparaît ici encore. Sans doute elle n'est pas directement exprimée; cependant, après sa tirade, Andromaque conclut :

Enfin, voilà l'époux que tu me veux donner!

Il y a là une opposition bien suggestive entre un prétendant et celui dont l'image demeure toujours présente et sacrée. Mais la Troyenne traduit avec force des sentiments nouveaux : l'amour et le regret de la famille, du palais paternel, et de la patrie. Sentiments nouveaux, disons-nous; le terme est impropre : l'amour et le souvenir de la patrie passent au second plan dans cette pièce; le poète a surtout étudié l'amour conjugal et l'amour maternel; l'amour de la patrie est pourtant un des traits essentiels du caractère d'Andromaque : elle l'exprime ici avec grand relief; elle l'exprimait déjà dans la Scène 4 de l'Acte I[er] :

Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie....
Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector.

3° Intérêt de *pittoresque.* Étude de la *composition.*

Malgré son intérêt dramatique et psychologique, ce fragment présente surtout un intérêt de pittoresque. Le grand peintre des passions s'y montre

un artiste puissant et habile, soucieux de l'ensemble et du détail. Tout d'abord, ainsi que dans les tableaux des grands maîtres, un objet occupe le centre de la description : c'est le personnage de Pyrrhus, dont la pensée domine à cette heure la situation pour la rendre angoissante. Dans l'*Énéide*, en un passage du 2e livre imité par Racine, Virgile place au premier plan les victimes troyennes, afin d'exciter la pitié de Didon en faveur d'Énée et ses compagnons. Racine place au premier plan le vainqueur de Troie, afin d'exaspérer contre lui la haine d'Andromaque. — Tous les détails particuliers sont disposés en vue de cet objet. L'ensemble de la description peut se diviser en trois grandes parties. Tout d'abord une évocation de la dernière nuit de Troie. Cette évocation tient en deux vers, la ruine d'un peuple entier est exprimée par un simple rapprochement entre la mort et la nuit :

a) Évocation de la dernière nuit de Troie.

.... cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.

Et voici, tout de suite, la vision de Pyrrhus. Il est dépeint en peu de traits, mais chaque trait le rend vivant et odieux : il a les yeux étincelants, c'est un fauve qu'enivre la soif du meurtre ; la lueur du palais de Priam, incendié par ses ordres, accroît l'impression d'effroi. C'est tout pour le visage ou le corps, et il suffit. Il est représenté en action par deux détails horribles : sur une jonchée de cadavres amoncelés par lui, il cherche à se frayer un chemin ; couvert de sang, il échauffe encore le carnage comme un monstre insatiable d'horreurs. Quel relief dans une telle sobriété ! — Après le portrait de Pyrrhus, Andromaque évoque

b) Vision de Pyrrhus.

c) Le Massacre. l'ensemble du massacre. Ce sont ici des sensations de l'ouïe : cris des vainqueurs, cris des mourants, parmi les crépitements de la flamme et les grincements du fer. Andromaque les a entendus dans la nuit suprême ; elle les a entendus plus encore qu'elle n'a vu les meurtriers. Elle fut présente à l'horrible tuerie !

Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.

Le souvenir de son affolement au milieu de l'universelle détresse ne peut manquer d'accroître sa haine pour l'auteur de tant de maux. — Aussi

Conclusion. la conclusion se dégage tout naturellement de ce qui précède. Andromaque la formule avec une insistance marquée ; la preuve est faite : la veuve d'Hector peut-elle consentir à accepter un tel époux ? A trois reprises, elle traduit cette même idée, en résumant les traits essentiels de la description et en les appliquant à Pyrrhus :

Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.
Voilà par quels exploits il sut se couronner.
Enfin, voilà l'époux que tu me veux donner.

Les détails sont donc choisis de manière à rendre Pyrrhus plus odieux : cette description est pour ainsi dire agissante elle-même. Ensemble et détails s'harmonisent, avec une souveraine aisance, en vue de l'impression à produire. Par des traits simples et familiers, Racine atteint au réalisme précis et vigoureux, à des effets de couleur et d'émotion que n'ont pas dépassés Crébillon ou les Romantiques, malgré leurs efforts souvent extravagants.

B

ÉTUDE DE LA FORME. L'art du poète apparaît égal dans son style. — Il faut parler d'art, en effet, quand il s'agit du langage

de Racine, à condition que l'on entende par là une facilité native, un sens naturel de la beauté, du vrai, de l'harmonie, perfectionné par le labeur. — Nous trouverions en d'autres passages d'*Andromaque* la vertu dramatique qui distingue essentiellement la poésie racinienne, ou le charme d'une incomparable mélodie alliée à une pureté rare, que sais-je encore! — Ce qui distingue ces quelques vers, c'est cela même qui fait le mérite propre d'une description : la sobriété suggestive. Tout d'abord, il règne dans ce morceau une souveraine simplicité : pas un mot qui sorte du vocabulaire commun ; semblablement, on n'y rencontre pas le moindre tour extraordinaire. D'autre part, la sobriété des détails se retrouve dans les mots : ils sont employés avec circonspection, et réduits pour ainsi dire à leur nombre minimum; point de termes inutiles, point de recherche de mots à effet, de constructions affectées. Observons d'ailleurs en passant que les termes ne sont jamais choisis par Racine pour eux-mêmes, mais seulement en vue de l'effet moral à produire. Un pittoresque si sobre est en même temps singulièrement intense. Racine emploie des mots riches de couleurs et des couleurs les plus convenables au sujet. La valeur suggestive de ces vers vient de là tout d'abord; elle vient ensuite de l'habileté, de la souplesse avec laquelle le poète réalise les alliances de mots expressives par leur simple rapprochement ou leur opposition, par leur répétition ingénieuse, ou enfin par leur signification plus étendue :

1° *Sobriété suggestive et pittoresque : d'où réalisme.*

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle

La répétition du mot « Songe », outre qu'elle est harmonieuse et particulièrement significative, ne traduit-elle pas l'angoisse d'Andromaque, la vivacité de ses souvenirs? L'adjectif « cruelle » appliqué à « nuit » revêt une force singulière. « Cruel » ne qualifie plus aujourd'hui que des êtres animés, mais Racine l'a souvent fait rapporter à des choses; il est ici très juste, car la « nuit » évoque surtout une vision de meurtriers égorgeant dans les ténèbres. La richesse de l'expression vient du rapprochement entre cette nuit, une seule nuit et l'éternelle nuit, c'est-à-dire la mort : en une expression brève, le poète suggère une immense et affreuse vision. Le mot « tout » habilement inséré dans ce vers, et en regard de « nuit éternelle », augmente l'étendue de l'idée et de l'image. — Mais les images se précisent avec les souvenirs en même temps que la haine augmente. Andromaque disait au début : « Songe »; elle dit maintenant : « Figure-toi », qui est de sens plus précis et annonce des visions plus nettes et plus détaillées : la vision de Pyrrhus, tout d'abord, avec ses traits et ses actes; or l'adjectif qui qualifie ses yeux est, en son absolue simplicité, juste et pittoresque : « étincelants » : ils jettent, non pas des rayons, mais des étincelles à jet continu, ainsi qu'un brasier : le conquérant n'est-il pas, en effet, un vrai foyer de barbarie? et, d'autre part, l'effet de cette épithète vraie et naturelle ressort mieux par le rapprochement de l'expression suivante qui, à son tour, évoque un effroyable et immense incendie : dans cet incendie même, les yeux de Pyrrhus étincèlent; ils dépassent, en intensité de

feu, la flamme qui dévore le palais de Priam. Le participe présent « brûlants » exprime la durée de l'action et accroît l'impression d'épouvante. Observons que l'orthographe « brûlants » ne présente rien d'anormal au XVII^e^ siècle : on faisait l'accord du sujet et du participe présent ; il en est de même un peu plus bas : « dans le fer expirants ». — Andromaque revient à la vision d'ensemble du massacre, vision forcément plus confuse ; aussi reprend-elle le mot : « Songe », qu'elle répète, avec un intervalle, d'un ton haletant :

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des
(mourants !

Les seuls substantifs « vainqueurs », « mourants », accompagnés du mot « cris » répété, suffisent, sans épithète, sans déterminatif, par leur naturelle opposition, à animer ce vers d'horreur. Et il en va tout de même des mots si justes et si tragiques : « étouffés », « expirants ». Voici encore une vision précise : Andromaque elle-même. Au milieu de ces horreurs, le verbe songer serait impropre ; Racine dit : « Peins-toi » ; l'adjectif « éperdue » n'exprime-t-il pas l'affolement d'Andromaque sous l'impression de son effroi et aussi de la douleur et de la honte ? Enfin, n'y a-t-il pas dans la répétition de « voilà » désignant Pyrrhus, une insistance énergique ? Ne semble-t-il pas qu'Andromaque veuille marquer son triomphe décisif sur Céphise ? Quant à l'emploi de « comme », au sens de : comment, il était courant au XVII^e^ siècle. Molière l'emploie ainsi dans *le Tartuffe :*

Qu'est-ce qu'on fait céans ? Comme est-ce qu'on s'y porte ?

En outre, la place du pronom complément indirect « me » n'a rien qui doive nous surprendre : c'était la construction habituelle au XVII^e siècle.

2° Harmonie appropriée au sujet.

Ainsi, tous les détails de ce style tendent à produire une parfaite impression de vérité ; en leur forme simple, sobre, naturelle, ils expriment une grande étendue d'idées ou de visions, une grande intensité de couleur. — L'harmonie propre de ce fragment tend au même effet de sobre réalisme, et contribue à l'augmenter. Il est curieux d'étudier dans leur détail les combinaisons sonores de ce morceau. Elles rendent toujours une note juste et riche d'expression : cette expression ne porte pas seulement sur les sens ; elle éclaire l'esprit, émeut le cœur. Les deux premiers vers sont particulièrement remarquables : la sonorité « on », répétée avec un intervalle d'une syllabe et retombant sur deux sonorités aiguës, traduit le chagrin qu'apporte à l'âme d'Andromaque la vision tragique où elle s'absorbe : cela est profond, comme étouffé déjà, prolongé comme la cadence traînante d'une langueur désolée :

> Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
> Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.

N'est-il pas vrai que les sonorités sourdes « eu », « ou », gémissantes « u », « ui », donnent à ces deux vers un caractère d'harmonie lugubre ? Parmi des sonorités pareilles qui traduisent une impression mystérieuse et sinistre, brillent tout à coup des reflets de sang et d'immense incendie :

> Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
> Entrant à la lueur de nos palais brûlants.

Ces deux sonorités éclatantes, comme fulgurantes, sont suivies d'une série d'autres, largement ouvertes, qui font songer aux blessures des vaincus :

Et de sang tout couvert échauffant le carnage.

Ce dernier vers aux consonnances si variées, avec le retour symétrique des deux sons identiques et pleins : « sang », « échauffant », se termine sur un mot de sonorité féroce, par une accumulation de consonnes dures et le retour de la voyelle « a » très large et appuyée par des consonnes. — Le sens musical raffiné est complété par l'art instinctif des cadences. Racine manie l'alexandrin avec une incomparable maîtrise : il le coupe ou l'étale sans effort, suivant le mouvement le plus délicat de l'âme : son rythme est l'exacte notation de la gamme des impressions :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle.

Les trois coupes successives et fortes donnent au vers une forme haletante : elles expriment que l'angoisse a envahi l'âme d'Andromaque ; elles traduisent aussi l'insistance avec laquelle la captive veut appeler l'attention de sa confidente sur les souvenirs qui l'accablent elle-même. Puis, pour exprimer l'immensité du désastre qui fut une totale et éternelle ruine, le vers s'allonge en syllabes traînantes et douloureuses :

Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.

Dans la description du carnage, les coupes régu-

lières, fortement marquées, reviennent, uniformes, à intervalles symétriques :

Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.

Il y a là un mouvement contenu mais intense, dont la monotonie voulue traduit la continuité rapide, sans relâche, comme sans pitié, des coups et du massacre. Puis, à la fin, les vers prennent la cadence d'une prose familière, rythme de la conversation, plus intime, plus souple, accompagnée encore de véhémence mesurée ;

Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue!
Voilà par quels exploits il sut se couronner.
Enfin, voilà l'époux que tu me veux donner.

Est-il nécessaire d'ajouter que les rimes, sans être toujours ce qu'on appelle arbitrairement rimes riches, sont pleines, sonores, expressives et en harmonie avec l'objet particulier qu'elles désignent: « nuit cruelle, nuit éternelle » ; « étincelants, brûlants » ; « passage , carnage ». — Tout cela est le triomphe de l'art le plus averti, et du naturel le plus véritable.

CONCLUSION. Vérité, vie, harmonie, telles sont les qualités du style de ce fragment, et qui distinguent essentiellement le style de Racine. Il est la juste et parfaite expression d'une tragédie profondément psychologique, intensément dramatique, où l'on trouve souvent, en outre, ainsi que dans ce fragment une poésie pittoresque d'un sobre mais vigoureux réalisme.

MOLIÈRE

(1622-1673)

A. — *LA VIE*

a) *Enfance et Éducation.*

Jean-Baptiste Poquelin, qui prit plus tard au théâtre le nom de Molière, naquit à Paris dans les premiers jours de janvier 1622. Son père, Jean Poquelin, était tapissier, valet de chambre du roi; sa mère, Marie Cressé, était fille et nièce de tapissier. Molière est donc de moyenne bourgeoisie parisienne; pourtant, la maison de ses parents était des plus confortables : on trouve mentionnés, dans l'inventaire qui suivit le décès de sa mère, de nombreux objets de valeur : meubles sculptés, belle argenterie, miroirs et tableaux, parures et riches costumes, des bijoux, quelques livres. Marie Cressé, femme intelligente et d'ordre, vive, facile à émouvoir, mourut le 15 mai 1632, laissant trois enfants en bas âge; peu après, Jean Poquelin, devenu tapissier du roi, se remaria en secondes noces avec Catherine Fleurette. On a prétendu que Molière aurait eu à souffrir de cette belle-mère, dont il aurait tiré vengeance en traçant le caractère odieux de la marâtre dans *Le Malade Imaginaire*. Cette opinion paraît dépourvue de fondement. — Quoi qu'il en soit, Molière reçut une éducation soignée. A l'âge de treize ans, il fut mis au Collège de Clermont dirigé par les Jésuites; il y apprit les Anciens; il s'y fit d'agréables et utiles

relations avec Chapelle, le Prince de Conti. En 1641, il suivit, en compagnie de Bernier, Hesnault, Cyrano de Bergerac, les cours du philosophe matérialiste et épicurien Gassendi. Tallemand affirme que Molière suivait en même temps des cours de Théologie à la Sorbonne. Ce qui est plus sûr, c'est qu'il prit ses grades de droit à Orléans.

Parallèlement à cette éducation, Molière en reçut une autre qui exerça sur lui une profonde influence : celle du milieu parisien. La maison de Molière était sise à la rue Saint-Honoré, entre le quartier des Halles et celui du Pont-Neuf. Or, sur le Pont-Neuf, les charlatans, afin d'attirer les badauds autour de leur boutique, engageaient des acteurs pour donner la comédie. Le jeune Poquelin pouvait chaque jour s'amuser de leur boniment. De l'autre côté du Pont, il y avait le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne où le grand-père Louis Cressé menait son petit-fils voir jouer la tragédie ou les farces de Turlupin, Gauthier-Garguille et Gros-Guillaume. Au Collège de Clermont, on jouait des tragédies et des comédies latines, anciennes ou modernes : l'admirateur des grands comédiens et des bateleurs trouvait encore là des excitations à son goût très prononcé pour le théâtre. Aussi une tradition nous représente-t-elle le jeune Molière prenant des leçons du bouffon italien Scaramouche. Parvenu à sa vingtième année, Poquelin résistait mal à sa passion pour le théâtre; cependant après s'être fait nommer tapissier du roi, afin de s'assurer la survivance des fonctions paternelles, il suivit Louis XIII à Narbonne, en 1642. Mais le 3 janvier 1643, à peine âgé de 21 ans, il informait

son père qu'il renonçait à sa charge; quelques jours après, il réunissait une troupe de comédiens qu'il nommait l'Illustre Théâtre, et prenait lui-même le nom de Molière. L'Illustre Théâtre, composé d'échappés de famille en rupture de bourgeoisie, connut tout d'abord des jours mauvais. L'Hôtel de Bourgogne et Le Marais absorbaient le public. A la Porte de Nesle, au Port Saint-Paul, au faubourg Saint-Germain, la troupe échoua complètement. En 1645, Molière fut emprisonné pour dettes au Châtelet. Son enthousiasme n'en fut point refroidi pour le théâtre et, au sortir de prison, il réunit de nouveau sa troupe pour des tournées de province.

b) *Tournées en Province.*

Pendant douze ans, l'Illustre Théâtre erre de ville en ville, menant une vie difficile et mouvementée, s'amusant aussi largement. Bordeaux, Toulouse, Narbonne, Montpellier, Pézenas, Béziers, Lyon, Nantes, Rouen, Grenoble, virent successivement passer la troupe joyeuse. Ces longues pérégrinations eurent d'heureux résultats : elles procurèrent à Molière une troupe homogène et exercée; elles fortifièrent sa propre énergie; elles lui fournirent d'amples matériaux pour son art. Molière, en effet, observa soigneusement la vie provinciale, ses mœurs, ses types; aussi trouve-t-on déjà, dans les pièces de ce temps, comme des ébauches ou du moins des éléments de ses comédies : les principaux essais de cette période sont : *Le Fagotier*, *La jalousie du Barbouillé*, *Gorgibus dans le sac*, dont les dates sont incertaines, *L'Étourdi*, joué à Lyon en 1653, *Le Dépit amoureux*, joué à Béziers en 1656.

c) *Carrière Dramatique à Paris.*

En 1658, appuyé par le duc d'Anjou, frère du roi, Molière revient à Paris. Il joue avec succès, devant la famille royale, *Nicomède* et *Le Docteur Amoureux*, reçoit du roi la salle du Petit-Bourbon, et sa troupe prend le titre de Troupe de Monsieur. En 1659, Molière remporte son premier grand succès avec *Les Précieuses Ridicules*; l'année suivante, il donne au public *Sganarelle*, et, en 1661, *Don Garcie de Navarre* qui n'eut pas de succès. La même année, il fait représenter *L'École des Maris*; *Les Fâcheux* (1662) et surtout *L'École des Femmes* (1662) furent accueillis avec enthousiasme. Dans l'intervalle de ces deux pièces, il épousa Armande Béjart. *L'École des Femmes* suscita contre Molière de graves colères; il s'en vengea par de violentes attaques dans la *Critique de l'École des Femmes* et dans *L'Impromptu de Versailles*. D'ailleurs, la faveur du roi le soutint contre ses ennemis, les précieux, les pédants, les petits marquis et aussi d'honnêtes gens fort distingués, choqués par l'immoralité de certaines pièces ou de certaines tirades. Louis XIV voulut, avec la Duchesse d'Orléans, tenir sur les fonts du baptême le premier-né de Molière. Sa Majesté dansa un rôle dans *Le Mariage forcé* et commanda au poète *La Princesse d'Elide* pour les fêtes de l'Ile enchantée. A cette occasion (1664) furent joués les trois premiers actes du *Tartufe*: la pièce déchaîna un scandale, et le roi fut obligé de l'interdire; Molière pourtant la fit représenter chez des Princes du sang « en visite », la donna encore au public en 1667, sous le titre de *L'Imposteur*, avec le nom de Tartufe changé en Panulphe. Le roi interdit de nouveau la pièce: Molière

réclama auprès de lui, obtint une représentation chez Condé, puis, en 1669, l'autorisation de faire jouer *Le Tartufe* en public. — Entre-temps, et au milieu même des ces difficultés, il donna une série de comédies : *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1665) qui souleva encore de graves colères, *L'Amour Médecin* (1665), *Le Misanthrope, Le Médecin malgré lui, Mélicerte, La Pastorale comique, Le Sicilien*, parus la même année : 1666. *Amphitryon, George Dandin, L'Avare* : 1668. *Le Tartufe*, en 1669, fut accompagné de *Monsieur de Pourceaugnac* ; *Le Bourgeois Gentilhomme*, en 1670, est précédé des *Amants magnifiques ;* et, l'année même où il écrivit *Psyché* en collaboration avec Corneille et Quinault, Molière fit *Les Fourberies de Scapin* et *La Comtesse d'Escarbagnas*. L'année 1672 vit le dernier chef-d'œuvre de Molière : *Les Femmes savantes*. — L'année d'après fut celle du *Malade Imaginaire* et de la mort du poète. A la quatrième représentation de cette pièce, Molière, déjà malade depuis longtemps, en jouant le rôle d'Argan, fut pris de convulsions et de crachements de sang. Transporté dans sa maison, il y expira entre les bras de deux religieuses, le 17 février 1673. On a mené grand tapage et grand scandale autour du refus de sépulture chrétienne donné par le curé de Saint-Eustache ; on a bâti des mélodrames sur les pleurs et les prières de sa femme. La vérité est toute simple : par la profession de Comédien, par les scandales de sa vie privée, par la flagrante immoralité de certaines de ses pièces, Molière avait encouru la peine d'excommunication ; du reste, on usa envers lui d'une spéciale indulgence;

d) *Mort*

car il fut inhumé en terre sainte, au Cimetière Saint-Joseph, dans la nuit du 21 février.

c) *Portrait de Molière.*

1) Physique.

Il existe de Molière un type que tout le monde connaît, le type fixé par Houdon, dans le buste qui décore le foyer public de la Comédie Française. Il représente Molière de taille assez haute, élégante et libre, avec de grands yeux noirs, un grand nez aux larges narines, grande bouche aux lèvres charnues, teint brun, poil châtain foncé, avec la petite moustache et l'ample perruque, caractéristiques du siècle. L'ensemble des traits produit une impression de force, de génie et de bonté. — Ce portrait n'est sans doute qu'imparfaitement exact, et en tout cas trop général et imprécis. Il existe encore des estampes de Brissart et de Sauvé, celles notamment du *Médecin malgré lui*, de *L'Avare* et de *L'Impromptu de Versailles*. La stature y est « plus petite que grande », le cou très court, la tête enfoncée dans les épaules, et l'on se souvient que les ennemis de Molière, comme Montfleury et Chalussay, ne manquèrent pas de tirer parti, dans leurs critiques, de cette conformation. Mais s'il est vrai qu'un homme offre plusieurs aspects de soi-même aux différentes époques de son existence, cela est surtout vrai de Molière dont la vie fut si diverse, qui était, successivement et à la fois, acteur et auteur comique. Le portrait de Mignard le représente, dans *La mort de Pompée*, et le rôle de César : drapé de pourpre et couronné de laurier, il tient ici une expression noble et solennelle. Dans *Les Farceurs de Simonies*, en costume de Sganarelle, dans une posture con-

tournée, riant et grimaçant, il n'est plus que l'acteur comique. Enfin, le portrait de Chantilly, peint entre 1668 et 1672, représente Molière languissant, les joues creuses et ridées, comme accablé sous le poids d'une irrémédiable fatigue. — Toutes ces représentations contiennent une part de vérité; le portrait ressemblant serait fait de l'ensemble de ces éléments divers et opposés.

2) Moral.

Il nous est plus facile de dégager quelques traits de sa physionomie morale : c'est d'abord une naturelle gaieté, d'où vient le sens du ridicule, gaieté de plus en plus mêlée de tristesse et d'amertume; c'est ensuite une curiosité insatiable qui alimente la gaieté et s'alimente d'elle. Molière est le « contemplateur » : son regard et son esprit sont largement ouverts sur l'humanité, avides d'impressions et de notations, non point furtives ou sommaires, mais minutieuses et détaillées; observateur des grands traits et des larges lignes, Molière est aussi un « fureteur » : il recherche et retient non seulement le geste extérieur qui trahit un caractère, mais encore un mot rapide et bref qui suggère un état d'âme ou dépeint une caste. — Sa vision est d'autant plus sûre, ses observations d'autant plus justes, que cet esprit est riche d'un bon sens vigoureux : de même qu'il inspire sa façon de saisir et de montrer le ridicule, de percevoir et de combattre les défauts opposés au naturel et à la vérité, il se manifeste dans sa vie privée; car, en dépit de crises de vocation et de passion, l'ensemble de sa carrière révèle beaucoup d'habileté. Dans sa conduite avec ses ennemis, dans son attitude vis-à-vis de ses protecteurs, il fut

α) Acuité de vision.

β) Bon sens.

étrangement souple et avisé; parfois même, dans ses discussions et ses défenses, est-il trop aisé de découvrir un peu de subtilité sophistique.

γ) Sensibilité.

Mais ce bon sens s'alliait chez Molière à une sensibilité très vive, qui finit par s'exaspérer. Cette sensibilité native, développée par l'éducation et surtout par le milieu où vécut Molière, par un surmenage constant et des attaques violentes, a causé dans cette vie de bien graves désordres. Disciple de Gassendi, Molière fut un épicurien, prenant trop large part de plaisirs et secouant toute contrainte morale. Est-ce à dire qu'il fût impie? Nous ne le croyons pas; dans ses pièces les plus immorales, il proteste de son respect pour la religion et ceux qui vraiment l'incarnent. Sa philosophie nous paraît en définitive très peu facile à préciser : le traducteur de *Lucrèce*, l'ami de Chapelle et de La Mothe Le Vayer, manque assurément de conviction profonde, mais enfin n'est point, comme eux, le contraire d'un croyant. On a dit que Molière s'était assuré d'un confesseur en titre, l'abbé Bernard, prêtre habitué de Saint-Germain l'Auxerrois; on a dit qu' « en mourant il demandait un prêtre avec instance ». (Larroumet : *La Comédie de Molière*, p. 327.) — En tout cas, il est très regrettable que Molière ait fait trop peu de place dans sa vie et dans son œuvre à la foi chrétienne, principe de lumière, de vie et d'art. — Il fut, pourtant, un cœur compatissant et dévoué. Avec quel zèle admirable il se dépensait pour sa troupe! C'est pour ne point la priver des revenus d'une représentation qu'il assuma l'extrême fatigue dont il mourut. Naturellement bon, il oubliait

de légitimes griefs pour rendre justice à des ennemis : ainsi fit-il pour Racine. Fidèle et affectueux, d'une « droiture de cœur inviolable », dit La Grange, « parfaitement honnête homme », il garda des amitiés de choix, avec Boileau, Mignard, le physicien Rohault à qui « il se livrait sans réserve » ; le grand Condé, qui lui disait un jour : « Je vous prie à toutes vos heures vides de venir me trouver; faites-vous annoncer par le valet de chambre ; je quitterai tout pour être à vous », et qui déclarait « ne s'ennuyer jamais avec un homme dont la science et le jugement étaient inépuisables » ; Louis XIV lui-même, qui trouvait grand plaisir à l'admettre à sa table.

On aime souvent, on admire parfois ce caractère : on regrette de ne pouvoir l'aimer et admirer sans réserve.

B. — *L'ŒUVRE*

L'œuvre de Molière est très vaste et fort mêlée. Chef de troupe en même temps qu'auteur de comédies, il devait pourvoir à la subsistance des acteurs, gent difficile et irritable. La Cour lui réclamait sans cesse de nouveaux divertissements. Doué d'ailleurs d'une extrême facilité, Molière a beaucoup écrit.

Il semble impossible de classifier rigoureusement les comédies de Molière et d'en réduire la composition à un système général, unique et précis. Sans doute, les pièces du début se rapprochaient de la farce italienne et paraissaient même se confondre avec elle; sans doute, le génie de Molière est allé

se perfectionnant : pendant la période dite de province, il imite les vieux conteurs gaulois et les farceurs, bien plus qu'il ne crée lui-même ; après son retour à Paris, puisant dans le trésor des observations personnelles longuement accumulées, il s'élève de la Comédie d'intrigue à la Comédie de mœurs, et enfin jusqu'à la haute Comédie de caractère. Pourtant on ne peut s'en tenir à une division aussi absolue et d'ailleurs arbitraire : car, aux époques mêmes des grands chefs-d'œuvre, Molière composa des Farces et des Pastorales, des Comédies de mœurs et des Comédies d'intrigue ; ainsi *Le Médecin malgré lui*, *Mélicerte*, *La Pastorale Comique*, *Le Sicilien*, sont de la même année que *Le Misanthrope*. En outre, plusieurs comédies de Molière sont d'un genre mal défini, complexe ou mêlé : telle farce, par exemple, contient de nombreux éléments de comédie d'intrigue, voire de comédie de mœurs ; telle comédie de mœurs ou une comédie-ballet, est enrichie de véritables études de caractères, contient aussi des scènes de farces. — Toute division est donc artificielle et imprécise ; cependant, pour plus de clarté, et avec cette réserve, nous partagerons en certaines catégories les pièces de Molière :

1° LES FARCES. 1° *Les Farces*. — La farce occupe une très large place dans l'œuvre de Molière : elle se retrouve au fond de la plupart des comédies ; elle en est la source essentielle, la forme initiale et comme naturelle ; héritage des vieux conteurs gaulois, elle exprime le tour d'esprit propre à la race, sa gaieté, vigoureuse et franche, souvent truculente et parfois grossière, mélange de bon sens et de fantaisie de

satire et de verve joyeuse, légère et superficielle, mais alerte et piquante, déchaînant le gros rire qui jaillit de l'observation, outrée, d'un vice réel. Molière semble pénétré des farces populaires de notre moyen-âge, moralités et soties, des contes exubérants de Rabelais ; dans son œuvre coule à pleins bords la veine de l'esprit gaulois. A cette influence, qui d'ailleurs s'harmonisait avec son propre tempérament, s'est ajoutée l'influence de la comédie italienne, plus fantaisiste, plus grotesque, plus grimaçante et plus extérieure, mais étincelante de verve et d'humeur folâtre : Molière a pris les leçons de Tabarin ; il y eut toujours en lui du Tabarin ; il a lu et imité Straparole. — Tel est, d'ailleurs, le caractère dominant de ses premières comédies : farces de tour gaulois et italien ; par là, Molière réagit contre la comédie de son temps, celle de Boisrobert, de Scarron et même de Jodelle, qui ont pour caractère commun de sortir de la réalité, d'être des comédies d'imagination.

Au reste, il importe de distinguer diverses sortes de farces : *a*) Les farces *non écrites*. Boileau regrettait la disparition du *Docteur amoureux ;* mais il est venu jusqu'à nous deux de ces farces : *Le Médecin Volant* et *La Jalousie du Barbouillé*. Ce sont des imitations de la Commedia dell'Arte, sortes de canevas sur lesquels les acteurs brodaient à leur fantaisie des incidents et des propos, ne gardant que des situations convenues et des types traditionnels. Ces premiers essais paraissent déjà pourtant comme l'embryon de comédies plus parfaites. Ainsi dans *Le Médecin Volant* trouve-t-on

a) *Farces non écrites.*

divers traits du *Médecin malgré lui*, et, dans *La Jalousie du Barbouillé*, des éléments de *George Dandin*.

b) *Farces écrites.*

b) Les farces *écrites : Sganarelle, Le Médecin malgré lui, George Dandin, Monsieur de Pourceaugnac, La Comtesse d'Escarbagnas.* — Ces pièces sont autre chose que des éclats de gaieté folle, souvent débridée : il y a déjà des notations précises de mœurs ou même de caractères ; la farce est enveloppée dans des intrigues, à la manière italienne, mais sur ce fond superficiel se détachent des scènes d'un comique plus profond. Ainsi, *Le Médecin malgré lui* contient, à côté de bouffonneries, une étude réaliste et une satire vigoureuse de la caste des médecins ignorants et trompeurs, qui, sous des airs désintéressés, cachent une immense cupidité. Dans *George Dandin*, Molière ne s'est pas borné à mettre sur la scène les infortunes d'un mari berné par lui-même ; il a créé deux types de vanité puérile : M. de Sottenville et M^me^ de Sottenville, née de la Prudoterie. *M. de Pourceaugnac* et *La Comtesse d'Escarbagnas* sont non seulement des farces, mais encore des études pénétrantes des mœurs de la vie bourgeoise et provinciale.

c) *Farces comédies.*

c) Les *farces-comédies* : *Les Fourberies de Scapin* et *Le Malade Imaginaire*. — A en croire Boileau, *Les Fourberies* ne seraient qu'une farce indigne de Molière ;

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Mais cette farce est en même temps une comédie d'intrigue, et contient parfois de remarquable

notations de caractères. — *Le Malade Imaginaire* est d'une observation plus personnelle et plus profonde ; en dépit de la bouffonnerie finale, cette pièce ne se rattache à la farce que par un lien assez factice ; la farce elle-même est destinée à faire mieux ressortir l'étude des mœurs ; et la comédie, rangée souvent parmi les farces, nous paraît être en même temps, et plus encore, une véritable comédie de mœurs. Molière y étale et ridiculise avec force les travers de la gent médicale, pédantisme et formules vaines qui déguisent mal l'ignorance et la cupidité ; c'est la guere au jargon de l'école, la guerre, par conséquent, aux ennemis du naturel et de la vérité. Ainsi, *Le Malade Imaginaire* prend une importante signification. De plus, tout en amusant par une intrigue savamment liée à l'étude des mœurs, elle tient un caractère de haut comique, j'entends de ce comique mêlé de tristesse qui est plus conforme à la vie. La perfide Béline qui prodigue ses « m'amour » au maniaque Argan est, au fond, un personnage tragique non moins redoutable qu'Arsinoé ; la comédie finirait en drame si la trompeuse n'était démasquée.

2° Les COMÉDIES D'INTRIGUE.

2° Les *Comédies d'intrigue* : *L'Étourdi, Le Dépit Amoureux, L'Amphytrion.*—Toutes ces œuvres ont pour caractère commun ceci, que les complications amusantes de l'intrigue attirent l'attention, au détriment des caractères qui sont légèrement esquissés. — Nous pouvons y joindre une comédie à tiroirs : *Les Fâcheux* : ce n'est qu'une suite de scènes juxtaposées ; elle diffère des comédies d'intrigue en ce qu'elle n'a point de nœud, ni de péripétie, ni même parfois de dénouement ; elle s'en rapproche

en ce qu'elle n'a point de caractère central qui produise les situations et les incidents de la pièce.

3° Les Comédies Ballets.

3° Les *Comédies-Ballets*, pièces de commande, destinées à l'amusement de la Cour : *Le Mariage forcé*, *La Princesse d'Elide*, *L'Amour Médecin*, *Mélicerte*, *La Pastorale comique*, *Les Siciliens* et *Les Amants magnifiques*. On pourrait, en toute rigueur, et on le fait parfois, ranger dans cette catégorie *Les Fâcheux*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *George Dandin*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Bourgeois Gentilhomme*. Mais ces pièces nous paraissent plus importantes. Les comédies-ballets n'offrent qu'un intérêt médiocre : elles sont des prétextes à chants et à danses ; l'élément comique y est très secondaire et fort réduit.

4° Opéra et comédie de genre noble.

4° Une pièce de caractère mal défini, *Psyché*, sorte d'*opéra* appelé par Molière *tragédie-ballet*, et une comédie du genre *noble et faux* : *Don Garcie de Navarre*.

5° Comédies de mœurs.

5° Les *Comédies de mœurs : Les Précieuses Ridicules*, *Le Bourgeois Gentilhomme*. — Nous traiterons en détail de la première. La seconde n'était, dans l'esprit des contemporains, qu'une Comédie-Ballet. Prétexte à ballets, cette pièce est pourtant une ample et riche comédie. Molière y a observé et flétri un travers des bourgeois enrichis, la manie des grandeurs, l'orgueil de s'élever à la noblesse et de singer les nobles. M. Jourdain est le type de cette caste. Molière représente encore ici, pour les ridiculiser, les grands seigneurs escrocs qui exploitaient honteusement les riches parvenus : Dorante est le type des nobles, amoindris dans leur fortune et leur dignité, qui flagornaient les financiers et

en obtenaient de l'argent par la promesse de parler d'eux « à la Chambre du Roi ». Très large est aussi dans cette pièce la part de la farce : elle occupe le cinquième acte. M. Jourdain doit marier sa fille au fils du Grand Turc qui veut, en retour, le faire Mamamouchi, et nous assistons à une désopilante cérémonie turque, à la faveur de laquelle Cléonte déguisé en mufti obtient la main de Lucile. — On trouve même dans *Le Bourgeois Gentilhomme* des éléments de comédie de caractère : la sotte ambition de M. Jourdain ne va-t-elle pas jusqu'à lui faire oublier ses devoirs de père et d'époux ?

6° Comédies a thèse morale.

6° Les Comédies qu'on pourrait appeler *à thèse morale* : *L'École des Maris* et *L'École des Femmes*. — Dans *L'École des Maris*, deux frères d'âge mûr et de tempérament divers, l'un trop sévère et ombrageux, l'autre plein d'indulgence et d'affabilité, sont tous deux à la fois tuteurs et amoureux, malgré la différence d'âge, de deux jeunes sœurs qu'ils veulent épouser. C'est Ariste, l'aimable, qui l'emporte sur Sganarelle, le grognon. Les contemporains et les critiques, dans la suite, ont cherché à démêler les éléments personnels de cette pièce. C'est là une question légitime mais insoluble. — *L'École des Femmes* est une suite logique de la précédente. Arnolphe, seigneur de la Souche, a des principes bien arrêtés sur l'éducation et le rôle de la femme. Le savoir ne peut que nuire à sa vertu et à la félicité du mari ; c'est pourquoi il fait élever Agnès de manière à ce qu'elle reste....

.... idiote autant qu'il se pourrait.

Il croit y avoir réussi. Mais bientôt il découvre qu'un jeune homme, Horace, fait visite à Agnès qui l'accueille avec plaisir et le confesse avec ingénuité. Arnolphe la ressaisit un moment par ruse, mais est forcé de la rendre à son père qui la donne en mariage à Horace. La portée de cette pièce est fort considérable: Molière y pose déjà la grave question de l'éducation des femmes. Dans *Les Précieuses Ridicules* et *Les Femmes Savantes*, il fera la guerre au pédantisme; il fait ici la guerre à l'ignorance. Ni pédantisme, ni ignorance, telle est bien sa doctrine constante.

7° COMÉDIES DE CRITIQUE.

7° Des *Comédies de critique : La Critique de l'École des Femmes* et *L'Impromptu de Versailles*. — Dans *La Critique*, Molière ne se contente pas de faire juger son ouvrage *L'École des Femmes* par des gens du monde favorables ou hostiles ; il attaque à son tour ceux qui l'ont « attaqué », et en égayant le public à leurs dépens, il se justifie des reproches dirigés contre lui. Il y a donc, dans cette pièce, une part de satire et une part de théorie. C'est là que le poète exprime sa grande règle qui est de plaire, non pas aux pédants et aux petits marquis, mais au public. Là encore, Molière trace un parallèle entre la tragédie et la comédie, et déclare ses préférences pour la comédie, parce qu'elle lui paraît plus naturelle, expression plus exacte de la vie, plus difficile aussi, car « lorsqu'on peint des hommes, il faut peindre d'après nature, tandis que lorsqu'on peint des héros, l'on ne cherche point la ressemblance. » — *L'Impromptu de Versailles* continue et achève l'œuvre de *La Critique* ; mais, tandis que *La Critique* est dirigée

contre les écrivains irrités du succès de Molière, *L'Impromptu* est surtout une réplique aux comédiens rivaux et jaloux. Molière y critique la déclamation des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, et expose sa propre théorie sur l'action et le débit dramatiques, théorie conforme au naturel, à la vérité et au bon goût.

8° Les *Comédies de caractères* ou *Hautes Comédies : Les Femmes Savantes, Le Misanthrope, L'Avare, Le Tartufe, Don Juan ou le Festin de Pierre.* Nous parlerons plus loin des *Femmes Savantes.* — *Le Misanthrope* est, à notre avis, le chef-d'œuvre de Molière. Le poète y étudie, avec une pénétration et un art singuliers, la genèse progressive de la misanthropie dans l'âme d'Alceste. Cette genèse se développe sous l'influence principale d'un sentiment : un amour froissé, et par les phases diverses d'une intrigue dont tous les incidents tendent à exaspérer l'humeur d'Alceste. Cette comédie, savamment construite, quoi qu'en dise l'Allemand Schlegel, et d'un vif intérêt psychologique, soulève de hautes questions morales et sociales : l'accord, dans la vie réelle, de la sincérité et de l'honnêteté avec les règles légitimes du savoir-vivre, problème inquiétant, que Philinte résout dans le sens de l'excessive et coupable complaisance, et Alceste dans le sens de la vertu, mais avec le manque des nuances nécessaires et des délicatesses indispensables. Dans ce cadre de haute comédie, Molière attaque encore des travers de société fustigés ailleurs avec force : la manie des poètes de lire au public leurs œuvres, la préciosité, la médisance des grandes dames. Enfin, cette pièce se distingue

8° COMÉDIES DE CARACTÈRES

des autres par un style plus soigné, d'une perfection plus soutenue. Pour toutes ces raisons, elle mérite le titre, que lui décerna Boileau, de « pièce des connaisseurs ». J.-J. Rousseau l'a taxée d'immoralité ; Fénelon avait déjà reproché à Molière de « donner un tour plaisant au vice et ridicule à la vertu ». Le philosophe de Genève conclut en ces termes son véhément réquisitoire : « Vous ne sauriez me nier deux choses : l'une, qu'Alceste est un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien ; l'autre, que l'auteur lui donne un personnage ridicule. C'en est assez, ce me semble, pour rendre Molière inexcusable. » L'argument est spécieux et vaut qu'on le discute. Alceste est « plaisant » ; mais enfin, il n'est pas ridicule, car il inspire le respect, voire parfois la sympathie ; nous rions, non point de sa vertu, très sincère et très haute, mais de son erreur qui consiste en ce que, dans les relations sociales, il ne sait pas garder, avec l'intransigeance des principes, la délicatesse des formes. — *L'Avare*, imitée de l'*Aulularia* de Plaute, est l'étude approfondie d'un caractère poussé jusqu'au type. Harpagon réalise en lui tous les traits de l'avarice la plus sordide. Pour en achever le ridicule, et mettre en plus parfait relief la ladrerie, Molière a fait de son personnage un bourgeois occupant une situation sociale et qui prétend en remplir les devoirs, un père de famille sur le point de pourvoir à l'avenir de ses enfants ; ces circonstances amènent des incidents où se précisent, en s'aggravant, les traits de l'avarice. De plus, et c'est un coup de génie, Molière a fait Harpagon amoureux de la jeune Mariane. En ceci,

le vieux ladre ne serait que ridicule, mais il prétend épouser une jeune fille aimée par son propre fils, Cléante, à qui il destine une sage veuve qui possède de l'avoir : il est en cela odieux, comme il l'est en condamnant à de longs jeûnes ses bêtes et ses gens, en sacrifiant les légitimes sentiments de sa fille Elise. Aussi, *L'Avare* contient-il une large part de tragédie ; par suite du même principe, on y trouve des situations vraiment immorales : Elise et Cléante sont en révolte ouverte contre leur père ; le jeune homme va jusqu'à rire des malédictions d'Harpagon. Il est vrai; mais ces jeunes gens, coupables assurément, ont une réelle excuse, à savoir les graves fautes d'un père, et cela même atténue l'immoralité de la pièce. Par le style enfin, cette comédie en prose nous paraît entre toutes vivante, riche d'une verve naturelle, souple et nuancée, savoureuse, familière, éloquente. — Moins belle, à notre gré, pour la forme, mais savamment et prestement conduite, véritable chef-d'œuvre d'art dramatique et de pénétration psychologique, *Le Tartufe* soulève de très graves difficultés au point de vue moral. Molière attaque dans cette pièce l'hypocrisie en matière religieuse : Tartufe est un faux dévot qui, par ses manières doucereuses, s'est insinué dans les bonnes grâces d'Orgon; celui-ci est tellement coiffé de son personnage, qu'il prend pour actes de vertu ses moindres gestes et, oublieux de sa propre famille, n'a plus de soin que pour « le pauvre homme ». Il va jusqu'à vouloir marier sa fille à l'intrus, et lui faire donation totale de ses biens. Elmire cependant, femme d'Orgon, démasque, par un artifice,

la fourberie de Tartufe. Orgon et Mme Pernelle ne se rendent qu'à grand'peine à l'évidence. Assurément l'hypocrisie — voire l'hypocrisie religieuse — est un vice de tous les temps et de tous les pays. Lucien s'égayait déjà aux dépens de ces philosophes au manteau sombre, à la barbe longue, qui, publiquement, prêchent le mépris des richesses, la charité, l'abstinence, et qui, dans la pratique de la vie, sont des flatteurs avides, des égoïstes, des parasites effrontés. Jésus-Christ a sévèrement condamné ce vice, et Il semble réserver ses plus véhémentes indignations à la secte des Pharisiens hypocrites. Nombreux sont les passages du Saint Evangile où Il prend à partie cette « race de vipères », ces « sépulcres blanchis » et, à ses fidèles, Il adresse cette recommandation : « Lorsque vous priez, ne ressemblez pas aux hypocrites qui affectent de prier en se tenant debout dans les synagogues et aux coins des rues pour être vus des hommes ». Il serait donc étrangement perfide de vouloir attribuer à la religion un travers que condamne une religion de lumière et de vérité. Aux diverses époques de notre littérature, nous trouvons des attaques contre l'hypocrisie. Avant le XVIe siècle, Jean de Meung fait intervenir Faux-Semblant dans la seconde partie du *Roman de la Rose*. La figure la plus originale que nous rencontrions avant Tartufe, est la Macette, de Régnier, dont « l'œil tout pénitent ne pleure qu'eau bénite ». Molière ne s'est guère inspiré que de l'esprit général de la Satire XIII. Il a créé un type, combien plus vivant que la Macette de Régnier, que l'Onuphre de La Bruyère ! Mais aussi, Tartufe nous

paraît immoral. Peut-on dégager la bonne foi et la rectitude d'intention du poète ? Nous ne le croyons pas, bien qu'il déclare : « Si l'on prend la peine d'examiner de bonne foi ma comédie, on verra sans doute que mes intentions y sont partout innocentes, et qu'elle ne tend nullement à jouer les choses que l'on doit révérer.... » (*Préface du Tartuje.*) Sans doute, il montre l'hypocrisie démasquée et punie ; sans doute, il a introduit dans la pièce le personnage raisonnable, Cléante, l'honnête homme, qui débite, non sans émotion, des tirades sur la vraie et la fausse dévotion. Mais combien sont légitimes les scrupules soulevés en tout temps par cette pièce dans le monde religieux ! Sans vouloir entrer dans une discussion qui dépasserait notre cadre, nous citerons seulement les paroles de Bourdaloue : « Comme la fausse piété et la vraie ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes, comme les dehors de l'une et de l'autre sont presque tous semblables, il est non seulement aisé, mais d'une suite presque nécessaire, que la même raillerie qui attaque l'une intéresse l'autre, et que les traits dont on peint celle-ci défigurent celle-là. » On ne saurait mieux dire : la force de ces critiques n'a pas échappé même à un homme peu suspect d'intransigeance religieuse, M. Despois : « Il faut être ici de bonne foi ; je le demande à tout croyant sincère, quelle que soit sa croyance, religieuse, philosophique, politique : serait-il très aisé de voir offrir aux adversaires de ses convictions l'occasion d'une confusion trop facile entre ce qu'elles ont de respectable chez les uns, de comique et d'odieux chez les autres ?... Oui, Bourdaloue,

et d'autres tout aussi peu suspects de ressembler à Tartufe avaient le droit de se scandaliser et de trouver la pièce dangereuse. » (Despois : *Le Théâtre Français sous Louis XIV*, p. 226.) — De *Don Juan*, nous ne dirons que fort peu de chose. Cette pièce est une offensive plus violente et de plus haute portée contre les scrupuleux et les vrais délicats, contre l'autorité ecclésiastique. Le sujet n'annonçait rien d'immoral : c'est la reprise d'une pieuse légende, d'un mystère dès longtemps populaire sur les tréteaux d'Espagne et d'Italie ; mais le banal débauché d'Espagne s'est mué en libertin cynique, en impie effronté, spirituel et brillant, ironique, éloquent ; à la fin de la pièce, déguisé en ermite, il répète, en termes aggravés, la profession de foi de Tartufe. — Cette Comédie étrange, énigmatique, étude vigoureuse d'une âme damnée, laisse une impression trop pénible et qu'on voudrait effacer.

Telle est l'œuvre de Molière : immense et de forme très diverse ; il semble cependant qu'on en puisse définir le caractère distinctif.

c. — *LA COMÉDIE DE MOLIÈRE*

Comique et vérité, tels sont, nous semble-t-il, les deux traits généraux qui, parmi des formes multiples, créent une profonde unité dans l'œuvre de Molière.

a) Comique. *Le Rire de Molière.*

Le poète possède excellemment le don du rire. Il est fait du sens aiguisé du ridicule, de l'aptitude à percevoir et comprendre, en leurs moindres nuances, les traits, les gestes, plaisants ou gro-

tesques, les contrastes amusants, tout ce qui dans l'humanité constitue un désaccord, un défaut d'harmonie et d'ordre, un manque d'équilibre ; il est fait encore du besoin et de la faculté d'exprimer fortement ces nuances, pour faire passer en autrui la même sensation, la même joie spontanée. Molière est un puissant maître du rire ; il excelle à le déchaîner parmi les foules et chez les gens du peuple, comme chez les délicats et les timides. Son rire est, en effet, singulièrement complexe.

1) Rire *populaire.*

C'est le rire des vieux conteurs et farceurs du moyen-âge, des Rabelais, des Turlupin et des Scaramouche, le rire aussi des modèles antiques dont Molière s'est pénétré : Aristophane et Plaute ; rire large et franc, jailli avec une incoercible vigueur de l'à-propos, souvent dépourvu de délicatesse, parfois même trop grossier, où l'esprit français trouve sa marque et sa forme la plus populaire. Ce rire exubérant, qui vient du caractère bouffon des situations, des types et des paroles, domine surtout dans les Farces ; mais il circule en réalité dans toute l'œuvre de Molière. Le poète n'y a jamais renoncé ; il semble même qu'à mesure qu'il s'élève, sa verve gauloise, son rire populaire croît aussi en puissance. Boileau et Voltaire ont jugé, nous semble-t-il, trop sévèrement, les bouffonneries de Molière ; à leur gré, *Les Fourberies de Scapin* et ce qui leur ressemble seraient indignes de l'auteur du *Misanthrope*. Non : ce rire qui atteint à une sorte de lyrisme, ce rire est bien français, est bien propre à Molière. — Mais, dira-t-on du moins, pourquoi ces exagérations, ces caricatures, ce grossissement ? La Bruyère,

Fénelon, Vauvenargues, et après eux l'Allemand Schlegel, ont développé ce grief. C'est là précisément une loi du genre : un certain grossissement est nécessaire au théâtre ; il faut, pour frapper les spectateurs, donner aux types ou aux situations un relief plus marqué. « La perspective du théâtre, dit Marmontel, exige un coloris fort et de grandes touches » ; certaines exagérations qui choquent à la lecture, paraissent au théâtre fort naturelles. Il en est ainsi le plus souvent pour Molière : il compose pour le spectateur, non pour le lecteur ; aussi reste-t-il en général dans la vérité de la nature, et ses exagérations mêmes, très réelles dans les Farces, s'expliquent par les lois du théâtre.

2) Rire *délicat.* A côté de ce rire, les délicats en peuvent trouver un autre de leur goût : celui-là résulte d'allusions fines, de rapprochements habiles, de contrastes piquants ; c'est le rire des connaisseurs ; c'est, à côté du rire de Plaute et d'Aristophane, celui de Ménandre et de Térence. Il y a du rire de cette qualité, voire dans les Farces : *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade Imaginaire*. Pourtant on le trouve surtout dans les chefs-d'œuvre : *Le Misanthrope*, *Les Femmes Savantes*, *Le Tartufe*. Il importe, d'ailleurs, de bien observer que ce rire est toujours franc, solide et copieux. La gaieté de Molière n'est point larmoyante. Elle n'est pas non plus d'essence littéraire : elle ne se résout jamais à l'esprit de mots. Marivaux, Beaumarchais, Dumas fils, sont infiniment plus spirituels que Molière ; la plaisanterie de ce dernier est comme un vigoureux « jaillissement du caractère se révélant tout à coup en

son fond ». (Lanson.) Lui-même semble avoir défini le caractère propre de sa gaieté; il dit, en effet, dans *L'École des Femmes* : « L'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise l'homme. »

3) Rire *tragique.*

La gaieté de Molière se distingue nettement de celle des autres comiques, anciens ou modernes; ce qui en fait la différence essentielle, c'est qu'au fond de ce rire il y a beaucoup de tristesse. Nous rions, et de grand cœur, des extravagances d'Harpagon, des maladresses d'Alceste, des sottes prétentions de Philaminte ou de Bélise, et pourtant notre joie est mêlée d'amertume, car le drame côtoie la comédie : la ladrerie du vieil avare le rend non seulement ridicule, mais encore odieux; elle lui fait oublier ses devoirs de maître de maison et de père de famille; elle étouffe en lui tout sentiment de délicatesse ou de bonté. N'est-il pas triste de songer que les railleries du monde vont précisément à la droiture, à la vertu? Alceste est un parfait honnête homme; mais parce qu'il ne sait pas feindre, il devient victime. Une émotion douloureuse se dégage des Comédies de Molière. C'est que Molière enfonce très avant dans la connaissance du cœur humain; or la tristesse est le dernier mot de toute investigation profonde sur la vie. — N'allons pas en conclure que les pièces de Molière ne soient pas des Comédies : si elles en touchent souvent les limites, l'impression dominante reste toujours comique, les rôles attristants se trouvant atténués ou corrigés par d'autres plus bouffons.

b) Vérité, 1° Vérité *extérieure. Tableau de la Société :*

Molière est donc un génie essentiellement comique ; mais ce comique n'a point d'autre source que la vérité. « Pas de vérité sans comique; pas de comique sans vérité », voilà, semble-t-il, tout l'art de Molière; voilà son système et sa constante pratique. Or, comique et vérité se tirent tous deux du même fonds qui est l'observation. Le contemplateur a promené un regard pénétrant sur la société de son temps : il en a vu agir, il en a entendu parler les diverses castes ; de cette société il a dessiné un tableau ressemblant.

1) Les petits marquis.

Voici les petits marquis : ils sont un peu partout dans les Comédies de Molière, poseurs et faiseurs d'embarras, redoutables par leurs intrigues sans aveu. Tels étaient-ils en vérité : robins enrichis, affublés du marquisat, « propres à parer les avenues d'une foire et à être montrés en chambre pour de l'argent. » (La Bruyère, XIII, 6); Jolis marquis, portant « un long chapeau, un pourpoint à ailerons, des chausses à aiguillettes et des bottines, rêvant par où et comment ils pourront se faire remarquer le jour qui suit. » (La Bruyère : XIII, 11); rimailleurs de madrigaux ou d'impromptus alambiqués, libertins, hommes à la mode qui « durent peu » et qui « prennent de la Cour ce qu'elle a de pire. » (La Bruyère : VII, 7); (Saint-Simon, passim : Voir surtout le portrait de La Feuillade.) Molière d'ailleurs s'est gardé de les confondre avec les vrais nobles ; il distingue « les gens savants qui sont à la Cour » et « une douzaine de messieurs qui la déshonorent par leurs manières extravagantes. » La Cour qui se règle sur le Grand Roi, est pour Molière une école de bon

goût. Il déclare, en termes formels, dans la *Critique de l'École des Femmes*, que « la grande épreuve des Comédies, c'est le jugement de la Cour. » Dans la *Critique*, c'est un courtisan, Dorante, qui prend contre le pédant Lysidas, la défense du bon droit. Dans *Les Femmes Savantes*, c'est un courtisan, honnête homme, qui soutient la même cause contre Trissotin et les prudes.

2) Les Bourgeois.

Voici les bourgeois : certains, comme Chrysale, épais et matériels, ne sachant et ne voulant savoir rien autre chose que leur pot-au-feu ; certains, comme Mme Jourdain, tout près du peuple, et remarquables par leur bon sens, leur franchise et leur bonté foncière ; mais la plupart dotés de la manie des grandeurs, créanciers attitrés des nobles qui les payent en beaux compliments. De même que pour les marquis et pour toutes les autres classes de la société, Molière a peint d'après nature. Il est très vrai que dans la 2e moitié du XVIIe siècle, la bourgeoisie enrichie devenait une puissance rivale de la noblesse, et s'appliquait à singer les manières des nobles. Le bon La Fontaine raillait cette manie :

Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs ;
Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.
(*La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf*).
Se croire un personnage est fort commun en France :
On y fait l'homme d'importance
Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois.
(*Le rat et l'éléphant.*)

La Bruyère, en divers chapitres de son livre : *Des biens de fortune, De la ville, De quelques usages,*

flétrit avec éloquence les procédés par lesquels se sont enrichis souvent les bourgeois, leur luxe insolent et leurs prétentions. — Boileau, dans sa *Satire de la noblesse*, Boursault, dans *Le Mercure galant*, ont fortement pris à parti ces roturiers anoblis à prix d'argent. C'est que le péril était très grave. Les d'Orléans et les Condé eux-mêmes se laissaient traiter familièrement par le fastueux Montauron. « Sa plus grande joie, dit Tallemant des Réaux, était de tutoyer les grands Seigneurs, qui lui souffraient toutes ces familiarités à cause qu'il leur faisait bonne chère et leur prêtait de l'argent. Il était ravi quand il leur disait : « Çà, çà, mes enfants, réjouissons-nous ! » Ne voyait-on pas Louis XIV en personne promener avec complaisance dans Marly le banquier Samuel Bernard? Molière avait vu juste, et *Le Bourgeois Gentilhomme* était une vengeance de la conscience publique.

3) Les Pédants: Molière semble avoir pris un plaisir spécial à railler les pédants, sous quelque forme qu'ils se présentent. Il y avait en son temps, comme il y a eu en tout temps, des poètes crasseux, rimailleurs sans vergogne, qui, par leurs extravagances, jetaient le

Poètes. discrédit sur un art sublime. Non contents d'offenser la muse, le bon goût et la raison, ils assommaient le public par la lecture de leurs inepties; dans les salons où ils fréquentaient, ils faisaient la loi en poésie, jugeant de haut les œuvres des maîtres. — Horace jadis avait rencontré un fâcheux: dans une satire immortelle, il en avait dessiné la silhouette. Avec un pittoresque plus vigoureux, Régnier, dans la satire XI, nous a retracé le portrait de ces personnages « en magnifique arroy, mar-

chant pedetentim ». Au nom de la raison et du naturel, Boileau mena contre eux une vigoureuse offensive. Molière leur a porté les plus rudes coups : les Oronte, les Vadius et les Trissotin furent pour jamais discrédités. — Après les poètes, les savants ou prétendus tels : philosophes ou grammairiens. Molière détesta et flagella la préciosité, l'affectation des sentiments, des manières et du langage : *Les Précieuses Ridicules* sont une rude escarmouche contre ce travers de la nature ; mais il a poursuivi avec plus d'âpreté, et flétri avec plus de force encore, l'affectation du savoir. C'est que, depuis Descartes, la philosophie était fort à la mode. Déjà, dans *Le Mariage Forcé*, Molière met en scène deux philosophes : Pancrace, disciple d'Aristote, et Marphurius, disciple de Descartes. Dans *Les Femmes Savantes* surtout, il a fustigé ce travers. Philaminte, Armande et Bélise dissertent fort doctement sur les petits corps, les tourbillons et la matière première. — C'est chose ancienne déjà, que le culte de la philologie; le vieux Ménage, dit-on, homme d'ailleurs spirituel, était fort versé dans la connaissance des grammaires antiques et modernes, sachant du grec, « autant qu'homme de France ». Depuis Malherbe, on ajoutait grande importance aux formes de syntaxe, à la valeur de « pas » et de « rien » ; l'on discutait dans les salons sur la vie ou la mort de « car ». En pareille matière, on glisse facilement dans le pédantisme. Vadius est un type des pédants à lunettes, pâlis sur les textes. Les Femmes Savantes, aussi, connaissent fort congrûment de la syntaxe ; ceci les dispense de bon sens, de sagesse pra-

Savants.

tique, de savoir-vivre et du sentiment de leurs devoirs.

4) Les médecins.

Il est une classe de la société que Molière a fustigée avec une insistance et une âpreté singulières : ce sont les médecins. D'après M. Larroumet, Molière aurait demandé aux médecins une guérison qu'ils furent impuissants à lui donner, et ses attaques ne seraient qu'une vengeance. Nous ne le croyons pas : Molière, nous semble-t-il, a fait aux médecins une guerre si acharnée, parce qu'ils étaient les plus dangereux représentants du pédantisme et de l'ignorance. Nous savons aujourd'hui à quel point les critiques de Molière étaient fondées. « La matière médicale était devenue un cloaque d'abus, et il fallait purger cette officine d'Augias. Une masse de remèdes inutiles, dangereux souvent, d'une superstition traditionnelle et très coûteuse, venaient tout d'abord marquer la maladie au début, et, en bien des cas, l'accroître. » Ainsi parlait, dans une lettre à M. Belin, un médecin de ce temps, homme d'esprit et de bon sens, Gui Patin. Celui-ci, dans sa correspondance, reproche vivement leurs défauts aux charlatans ses confrères. On voit, dès lors, comme les Défonandrès, les Tornès et les Macroton de *L'Amour Médecin*, les Diafoirus, les Purgon et les Fleurant du *Malade Imaginaire*, sont pris sur le vif.

5) Les gens du peuple.

Le peuple n'est guère étudié dans le théâtre de Molière, et encore ne l'est-il que de manière accidentelle, à côté des pédants, des bourgeois et des nobles. — Très rares sont les figures de paysans. Un seul, George Dandin, tient un rôle important. Dans cette pièce et dans les rôles épisodiques où ils inter-

Paysans.

viennent, Molière les représente comme des dupes, dupes de leur propre sottise ou de la malhonnêteté d'autrui. — En revanche, les valets et les servantes occupent une très grande place. Comme chez Plaute, ils apparaissent toujours flattés ou battus; flattés tant qu'ils peuvent être utiles, battus s'ils ont déplu. Ainsi, d'ailleurs, l'explique Mascarille dans *L'Etourdi* :

Valets et servantes.

> Quand nous faisons besoin, nous autres misérables,
> Nous sommes les chéris et les incomparables;
> Et dans un autre temps, dès le moindre courroux,
> Nous sommes des coquins qu'il faut rouer de coups.
> (*Acte* I, scène 4.)

Aussi, pour éviter d'être battus, ont-ils grand soin de servir les caprices de leurs maîtres. Les Mascarille, les Scapin, sont, comme tous ceux de leur espèce, remarquables d'aplomb; au contact de leurs doctes maîtres, ils finissent même par prendre une teinte de savoir, dépourvus, d'ailleurs, de valeur guerrière, et le confessant. Certains, parmi ces valets, sont plus honnêtes et moins brillants : La Flèche et Maître Jacques. — Les servantes de Molière ont une physionomie particulièrement vivante; le poète semble en avoir dessiné la silhouette avec prédilection : alertes, actives et joyeuses, elles incarnent le bon sens et le dévouement. Un séjour prolongé auprès des maîtres, des services sans nombre, leur permettent une grande liberté d'allures et de langage. Mais si toutes se ressemblent par ces traits communs, elles sont encore diverses entre elles : la Toinette du *Malade Imaginaire* est plus joviale et plus gouailleuse que la Dorine du *Tartufe* plus gravement

préoccupée; la Marotte des *Précieuses Ridicules* est plus vulgaire que la Martine des *Femmes Savantes;* Nicole du *Bourgeois Gentilhomme* est plus espiègle. Elles trouvent, en face de leurs maîtres, des reparties brusques, des réflexions spirituelles, des formules typiques d'un tour pittoresque et imprévu, triomphe rapide de la raison en face de la sottise, de la méchanceté ou de l'orgueil. Elles représentent la femme du peuple, dont le vice ou le pédantisme n'ont point gâté l'esprit et le cœur. Nous savons d'autre part qu'au XVII^e^ siècle des générations de serviteurs se succédaient dans une famille, que ces serviteurs y prenaient une place très importante et usaient largement de la confiance de leurs maîtres; n'est-ce point un gros et utile bon sens que Molière lui-même reconnaissait à sa fidèle servante La Forêt, lorsqu'il lui lisait ses pièces avant de les présenter au public?

Principe de cette vérité : l'observation.

Ainsi, la Comédie de Molière est une vaste et riche galerie où défilent les classes de la société de son temps; le Contemplateur a, de chacune d'elles, observé profondément les traits distinctifs. Dans son *Pamphlet d'Elomire hypocondre*, Donneau de Visé dit : « Elomire n'a pas dit une seule parole. Je l'ai trouvé appuyé sur une boutique, dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles; il paraissait attentif à leurs discours, et il semblait, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardait jusqu'au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas. Je crois même qu'il avait des tablettes, et qu'à la faveur de son manteau, il a écrit, sans être aperçu,

ce qu'elles ont dit de plus remarquable... C'est un dangereux personnage. Il y en a qui ne vont point sans leurs mains; mais on peut dire qu'il ne va pas sans ses yeux ni ses oreilles ». Ce jugement d'un adversaire est le plus bel hommage rendu à la pénétrante observation de Molière : il a étudié la réalité elle-même, directement, de ses propres yeux ; c'est pourquoi il en a tracé des tableaux immortels de vie et de vérité. On a dit de Molière qu'il est un de ces « génies qui cessent d'être nationaux à force d'être humains » : la formule est imprécise : Molière est un génie essentiellement national et français, non seulement par le tour général de son inspiration et de sa gaieté, mais encore parce qu'il a étudié et décrit avec une frappante exactitude les mœurs de son pays et de son temps.

2° Vérité *psychologique, humaine, éternelle.*

Études *des Caractères :* les *Types.*

Il a poussé si avant cette observation, que, sous les dehors et les apparences, il a découvert le fait humain. Son procédé est le procédé classique : la vérité qu'il cherche, par l'observation des hommes de son temps, c'est la vérité de tous les temps et de tous les lieux. — Ses personnages sont des types du temps, et on ne saurait trop le redire ; l'observation en est si juste, qu'on a cru pouvoir retrouver la clé ou l'original de plusieurs de ses portraits : son Tartufe serait l'abbé Roquette, au jugement de Mme de Sévigné, de Saint-Simon; Alceste serait M. de Montausier, ou Boileau, ou Molière lui-même. — L'auteur s'est mis en défense contre de semblables imputations : la comédie ainsi comprise ne serait qu'une satire personnelle, un pamphlet ;

il déclare viser plus loin et plus haut : « L'affaire de la Comédie, dit-il dans *L'Impromptu de Versailles*, est de représenter en général tous les défauts des hommes. » Pour faire œuvre vivante, c'est-à-dire vraie et durable, il a peint d'après nature, étudiant et notant les passions des hommes qui l'entouraient, puis réunissant les traits épars dans divers individus, pour en constituer une seule physionomie générale, impersonnelle, comportant tous les traits possibles d'un même travers, en un mot un type. Ainsi, Harpagon n'est point un avare, comme l'Euclion de Plaute; il est l'Avare, l'avare complet, universel et immortel, l'avare souvent odieux, aussi tragique et sinistre que le Grandet de Balzac. Tartufe n'est pas un hypocrite quelconque, un hypocrite vague et imprécis, comme la Macette de Régnier ou l'Onuphre de La Bruyère ; il est l'hypocrisie même, et l'on ne conçoit pas un personnage où ce travers affreux puisse se manifester de si efficace et redoutable manière. Philaminte, Bélise et Armande sont trois aspects différents d'un travers : le pédantisme ; M. Jourdain est le type du sot ambitieux, tout près de devenir époux infidèle et père dénaturé; Don Juan est le type accompli de l'intelligent libertin, gardant, en ses déportements, une séduction de manières, une crânerie généreuse et désintéressée qui, parfois, menacent de nous gagner. Jusque dans les portraits de personnages secondaires : Chrysale, Gorgibus, Philinte, Oronte, Célimène, Orgon, l'on retrouve une sûreté de vue, une faculté de généralisation où n'atteignirent point Plaute et Térence, que, seul, dans la littérature française, Balzac

semble avoir reproduites. — La variété des types que Molière a fixés n'a d'égale que la précision et la pénétration avec lesquelles il les analyse et les reconstitue. De plus, les caractères de Molière ne sont point tout d'une pièce : très souples, ils présentent avec eux-mêmes de riches nuances et des contrastes piquants. Alceste est honnête homme et d'humeur difficile ; misanthrope, il ressemble assez au commun des mortels par ses faiblesses vis-à-vis de Célimène; parfois, il se trouve en flagrante contradiction avec sa propre nature, quand, par exemple, devant les pressantes interrogations d'Oronte, il biaise et use de subterfuges. Harpagon n'est pas seulement ladre et butor : il est encore amoureux, et ce trait enrichit singulièrement sa physionomie. — Qu'est-ce à dire, sinon que Molière se préoccupe avant tout de l'exacte vérité des caractères, et qu'il a exprimé cette vérité particulière et universelle avec une force rare ?

c) ART DRAMATIQUE de Molière.

1) *Nature de l'intrigue.*

Aussi, semble-t-il n'ajouter qu'une importance fort secondaire à l'intrigue : elle est en général quelconque : compétitions d'amour, amours traversés par diverses sortes d'obstacles, surprises, artifices accumulés, voilà en quoi elle consiste habituellement; Molière, sur ce point, a imité la négligence de Plaute ; parfois même, il reproduit les procédés de l'imbroglio italien. Pourtant, dans les chefs-d'œuvre, l'intrigue fait corps avec l'étude morale ; elle découle des mœurs ou des caractères, tend à une évolution des caractères ou à une manifestation des mœurs. Aussi, dans *Le Misanthrope*, quoi qu'en pensent Schlegel et plusieurs

critiques, l'intrigue fort simple, d'ailleurs, est habile et bien conduite : les circonstances et les incidents extérieurs sont choisis de nature à exaspérer l'humeur d'Alceste. Il est franc : quoi de plus propre à l'irriter, que les compliments ridicules et menteurs, dont Philinte accable Oronte? Il est droit et bon : quoi de plus propre à le fâcher, que les manières de Célimène et de ses flagorneurs, qui déchirent à belles dents la prude Arsinoé en son absence, et lui prodiguent des salutations empressées dès qu'elle paraît? Il aime Célimène d'une sincère passion : quoi de plus propre à à l'affoler, que la coquetterie de cette femme acceptant et provoquant les adorations des petits marquis? Il est vertueux : quoi de plus propre à le dégoûter du monde, que le spectacle du vice triomphant et les aventures où il se débat? Il serait aisé de faire une semblable vérification pour *Les Femmes Savantes*, *Le Tartufe* ou *L'Avare*. Mais dans certaines Farces même, Molière a su fondre l'élément bouffon et l'étude des mœurs ou du caractère : ainsi, dans *Le Malade Imaginaire*, les situations les plus plaisantes ne s'expliquent-elles point par le caractère d'Argan ou le pédantisme redoutable des Messieurs de la Faculté? La « Turquerie » du *Bourgeois Gentilhomme* n'est-elle pas un moyen naturel, et en concordance avec le caractère du personnage, pour dénouer une situation qui menaçait de tourner au tragique?

2) *Conduite de l'action.*

A supposer que l'intrigue soit assez souvent négligée, on ne saurait trop admirer la rapidité avec laquelle est menée l'action dans les pièces de Molière. Molière et Racine se ressemblent sur

ce point, comme par le souci de la réalité. Lorsque le principal personnage entre en scène ou que son nom est prononcé, le caractère est défini ; dès la première scène, parfois dès les premiers mots, l'exposition est faite ; de plus, quand paraît le héros de la pièce, la crise est déjà nouée ; à son apparition, Alceste se montre en proie à une crise sentimentale qui déjà l'a changé ; la genèse de la misanthropie est accomplie en son âme : Alceste, qui est un grand seigneur, un jeune homme qui a été candide et bon, qui a eu des amis, qui a eu pour ami Philinte lui-même, Alceste nous apparaît transformé, transformé par un sentiment : l'amour froissé, transformé par sa propre délicatesse. La première vision d'Harpagon nous éclaire sur sa personnalité : il assomme La Flèche, parce qu'il le soupçonne de lui avoir volé de l'argent. La situation ainsi définie, la crise rapidement nouée, l'originalité des personnages se développe d'une marche vive et sûre, qui mène droit au dénouement.

3) *Les dénouements.*

En revanche, on ne saurait nier que les dénouements sont trop faciles. Molière s'attache à l'évolution des caractères, à l'étude des mœurs ; la manière de terminer sa pièce lui importe fort peu. Les dénouements, même des hautes comédies, sont trop souvent invraisemblables ou fort peu naturels. La crise des *Femmes Savantes* se dénoue par l'arrivée de fausses lettres qui font connaître aux précieuses les vrais sentiments de Clitandre et de M. Trissotin ; *L'Avare* se termine par une série de machinations bizarres, très inattendues ou trop faciles : le vieil Anselme, revenant à point d'Amé-

rique, après de grandes et multiples infortunes, ressemble par trop au « deus ex machina » de l'antique tragédie. Le dénouement du *Tartufe* présente le même caractère, et, de plus, nous semble immoral. Comme le dit fort justement M. Legouvé, Molière ne dénoue pas son plan, « il le finit ». Puisqu'il s'agit de comédie, le dénouement doit être heureux, et l'intrigue se terminer le plus souvent par un mariage. Peu importe, après cela, la manière dont pourra s'opérer la solution finale : découvertes ou surprises peu naturelles, reconnaissances invraisemblables, tous les moyens sont bons, pourvu qu'ils servent à la conclusion d'une crise. Le poète, d'ailleurs, ne se fait pas d'illusion sur la valeur de semblables dénouements. Il s'en explique avec quelque ironie : dans *L'Étourdi*, il fait dire à Mascarille :

> Car en fait d'aventure, il est très ordinaire
> De voir gens pris sur mer par quelque Turc corsaire,
> Puis être à leur famille à point nommé rendus
> Après quinze ou vingt ans qu'on les a crus perdus.
> Pour moi, j'ai vu déjà cent contes de la sorte :
> Sans nous alambiquer, servons-nous-en : qu'importe ?

Ce qui lui importe, en effet, par-dessus tout, c'est la peinture éternellement vraie des travers de l'humanité. D'autres, comme Scribe, Augier, ou Dumas fils, ont poussé plus loin la science technique de leur art : Molière a eu raison de préférer le génie de la Comédie.

Mais en étudiant et fustigeant les travers de l'humanité, a-t-il de cette humanité démêlé les

lois ? En observant la vie, en a-t-il fixé les règles ? Son œuvre a-t-elle une portée philosophique et morale ? — Molière n'est point de ces esprits qui jugent la vie en marge de toute loi, l'affranchissent de toute loi, et la considèrent comme une série de phénomènes aveugles. Il ne conclurait pas, comme tel auteur contemporain, que les passions étant aveugles et fatales, rien ne peut arrêter la marche de l'humanité vers les chutes et les déviations, que tout principe étranger et supérieur est un vain et trompeur « flambeau ». Assurément, et quel dommage ! le flambeau de la vie n'est point pour Molière la religion : la religion est absente de son œuvre ; c'est pourquoi cette œuvre manque d'élévation, de grandeur, de chaude lumière, d'idéal. Pourtant elle s'éclaire d'un flambeau : c'est la raison, la raison humaine pourvue de bon sens, de jugement, de sagesse pratique, et indépendante de l'inspiration chrétienne : le disciple de Gassendi se révèle profondément cartésien. La raison, la conformité à la raison, telle est la loi de l'humanité. Nous disons : raison, d'autres disent : nature. « Ce que la Comédie de Molière prêche de toutes les manières, par ses défauts autant que par ses qualités, c'est l'imitation de la nature ; et la grande leçon d'esthétique et de morale qu'elle nous donne, c'est qu'il faut nous soumettre, et, si nous le pouvons, nous conformer à la nature. » (Brunetière.) L'expression nous semble inexacte : Cléante, Don Juan font-ils autre chose que suivre la nature ? Or, qui oserait soutenir qu'ils représentent les idées de Molière ? — Non, la raison est pour Molière la loi suprême

d) PORTÉE PHILOSOPHIQUE ET MORALE de l'œuvre de Molière.

1) *Moralité générale :*

1° Conformité à la raison.

de l'humanité ; voilà pourquoi la raison est la loi suprême de son théâtre : c'est au nom de la raison et pour en défendre les droits, qu'il a lutté contre les travers de la société; au nom de la raison, il a combattu le pédantisme sous toutes ses formes; au nom de la raison, il a raillé et fustigé l'avarice, la misanthropie et la sotte complaisance, l'orgueil et les vaines prétentions, l'hypocrisie. Ses meilleures créations, celles qui, manifestement, lui sont aussi les plus chères et expriment en tout son idéal, sont celles où se réalise le triomphe de la raison ; les personnages sympathiques de son théâtre sont les personnages qui parlent et agissent par raison : Henriette, Mariane, Elmire, Clitandre et même Alceste. De là vient aussi le peu d'élévation de ces âmes : les plus parfaites ne se haussent point au-dessus d'une perfection moyenne ; il y a dans ce théâtre d'honnêtes gens, il n'y a point de héros.

2e Leçon de l'expérience.

Comme il existe une loi morale dans le théâtre de Molière, il ressort de sa comédie une conclusion morale : c'est la leçon de l'expérience. « La comédie de Molière, dit Saint-Marc-Girardin, représente la justice du monde telle qu'elle est, justice qui s'exerce et qui s'accomplit à l'aide des passions humaines qui se combattent et se renversent tour à tour. » (*Cours de Littérature Dramatique*, t. I, ch. 13.) En d'autres termes, le poète montre le vice portant son châtiment, ou châtié par un autre vice dont il est la cause ou que du moins il a contribué à produire. Ainsi, Harpagon est puni par la prodigalité de son fils; M. Jourdain est victime de sa propre vanité, Tartufe de son hypocrisie. La leçon manque d'élévation, non pas

de justesse. « Ce n'est ni un sermon, ni une œuvre didactique. Hélas! c'est la vie. » (L. Moland : *Vie de Molière.*)

2) *Moralité particulière:* Culte des bienséances.

Telle est la moralité générale et humaine de la comédie de Molière : elle en comporte une autre plus particulière. Voltaire a très justement appelé Molière le « législateur des bienséances », et l'œuvre du poète est, à ce titre, précieuse. Car si les bienséances ne sont point la vertu ou l'honnêteté, elles en sont comme le complément et la manifestation extérieure ; elles peuvent y acheminer. Molière a eu donc grandement raison de ridiculiser les manières et le langage contraires au bon goût; il s'est largement moqué des rubans et des manchettes dont s'affublait le beau monde, et Bossuet a pu l'appeler « le réformateur des grands canons » ; il s'est amusé des « embrassades frivoles » dont on accablait le premier passant venu, et les furieuses boutades d'Alceste eurent raison de ce travers ridicule ; il a daubé sur « la Faculté », sur les longues robes des médecins, leur ignorance prétentieuse et leur jargon pédantesque, et la Faculté fut contrainte de dépouiller les vieilles routines; il a fustigé les précieux, et leur déroute fut telle, que Fénelon et M^me^ de Saint-Lambert reprochaient aux femmes de devenir ignorantes afin de ne point paraître pédantes. « Courage, Molière, voilà la bonne comédie », aurait crié un mystérieux vieillard à la représentation des *Précieuses Ridicules* ; le compliment serait mérité, car Molière tendit et réussit à faire régner, à la Cour et dans la société, le bon goût et les bienséances, qui sont une forme ou une conséquence de la

raison; par là, il fut un précieux auxiliaire de Louis XIV; par là, son œuvre rejoint celle de Racine et de Boileau; par là enfin, il a contribué à faire de son temps l'âge le plus poli et le plus éclairé de notre histoire.

3) *Immoralité.* Pourtant, on ne peut louer sans réserve la moralité de cette œuvre. On ne saurait assez regretter la portée foncièrement immorale de certaines pièces : *Le Tartufe* et *Don Juan*. On trouve aussi, dans un trop grand nombre de comédies, des situations d'une indécence flagrante, des plaisanteries équivoques, de nature à blesser les âmes délicates, des mots grossiers qui choquent les honnêtes gens. Sainte-Beuve peu suspect de pruderie, accuse Molière de manquer de « réserve et de chasteté ». On peut, à sa décharge, invoquer le milieu où il a vécu, ses relations, que sais-je? On peut même reconnaître que, parmi les auteurs comiques du XVII[e] siècle, Molière est encore le plus retenu; il n'en est pas moins fâcheux que des fautes de ce genre déparent une œuvre si riche, et que le Christianisme ne lui ait pas communiqué le caractère de perfection qu'il porte avec soi.

D. — *MOLIÈRE ÉCRIVAIN*

a) Les critiques. Un grand nombre de critiques reprochent à Molière de manquer, dans son style, de naturel et de vérité. « Il ne lui manque, dit la Bruyère, que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement. » L'auteur du *Télémaque* lui reproche du

« galimatias », et oppose ironiquement son style à celui de Térence. Bayle dit à son tour qu' « il lui échappait fort souvent des barbarismes » ; et Vauvenargues enchérit sur cette sévérité : « On trouve dans Molière tant de négligences, d'expressions bizarres et impropres, qu'il y a peu de poètes, si j'ose le dire, moins corrects et moins purs que lui. » Th. Gautier et Schérer ont renouvelé ce reproche.

b) PART DE VÉRITÉ : DÉFAUTS du style de Molière.

Ce sont là opinions peu fondées. Observons d'abord qu'elles n'ont point de quoi nous surprendre; car Fénelon, La Bruyère et Vauvenargues étaient peu faits pour goûter le style de Molière. « C'est bien, dit Sainte-Beuve, le cossu du style de Molière qui déplaisait à ces élégants esprits. » — Assurément, la langue de Molière présente de nombreuses irrégularités, voire des incorrections ; souvent ses phrases sont trop longues, embarrassées de qui et de que ; certaines constructions sont trop elliptiques ; il y a, dans ses métaphores, trop d'arbitraire et d'incohérence ; on trouve, par exemple, des négligences de cette sorte :

> Pourvu que votre cœur veuille donner les mains...
> Le poids de sa grimace où brille l'artifice....

c) PART D'ERREUR : QUALITÉS de ce style : *Style dramatique.*

Molière, pressé par les ordres du roi et les besoins de sa troupe, compose trop vite, il ne se donne pas le temps de corriger, il manque de sévérité. — Ces réserves faites, il est injuste d'appeler « galimatias », « jargon », ou « style inorganique » le style de Molière. Ce style a le défaut de ses qualités : il est essentiellement vif, naturel,

dramatique ; c'est le style de la conversation, mais de la conversation au théâtre ; dès lors, certains traits en paraissent forcés qui répondent mieux aux besoins du genre et à la perspective comique : telles constructions ou telles expressions semblent, examinées à la loupe, dans le silence du cabinet, incorrectes, enchevêtrées, obscures, impropres ; prononcées au théâtre, au feu de la rampe, toutes ces négligences s'évanouissent dans l'ampleur harmonieuse de l'ensemble. « Le style de théâtre, dit F. Sarcey, c'est un style tout particulier... On peut abonder en négligences, comme Corneille et Molière, en phrases tortillées et amphigouriques, comme Beaumarchais, en fadeurs quintessenciées, comme Marivaux, il n'importe : si l'on a le mouvement dramatique de la période, le relief de la phrase, le coloris du mot, une je ne sais quelle sonorité de langage qui aille par l'oreille jusqu'au cœur, on est, en dépit de toutes les constructions de phrases vicieuses, de tous les mots impropres, de toutes les métaphores incohérentes, de tous les tours surannés ou bizarres, on est un écrivain de théâtre, et même un grand écrivain. » Tel est le cas de Molière. La qualité distinctive de son style est la vie. Les défauts eux-mêmes, et surtout « les sautes inattendues de métaphores », ont pour but et pour résultat d'accroître l'intensité de cette vie. — Elle consiste d'abord en ce que Molière sait à merveille adapter le langage aux caractères et aux diverses nuances des caractères, aux situations et aux divers moments des situations. Molière écrit « sous la dictée » des personnages et des faits, suivant le mot très juste

Qualité distinctive : *Vie.*

1° l'adaptation de langage aux nuances de caractères et de situations.

de Beaumarchais qui, lui, prête sa manière de parler à ses personnages plutôt qu'il ne prend la leur. Entre Alceste et M. Jourdain, entre Vadius et Trissotin, entre Philaminte et Bélise, que de nuances de langage! Valets, paysans et servantes ont aussi un style très spécial, plus coloré, plus alerte et plus piquant que celui de leurs maîtres; d'ailleurs Marotte ne parle point exactement comme Martine, Sganarelle comme Mascarille. Et dans une même scène quelconque, par exemple dans la Scène 4 de l'Acte 1er de *L'Avare*, quelle diversité de tons et de nuances, suivant l'état d'âme des personnages et les circonstances! De là résulte une admirable variété qui n'est que la souplesse et l'aisance à s'adapter au réel; de là encore un mouvement alerte, une irrésistible vivacité dans les attaques, les reparties, les transitions; de là, de « brusques fiertés », tant d'expressions trouvées, pleines d'énergie et de relief, qui restent à jamais fixées dans la mémoire. — Les tours familiers agrémentent ce style, revêtant d'habitude une forme populaire et pittoresque, basés sur quelque rapprochement métaphorique. Multiples sont les expressions de ce genre, si vivantes et si frappantes : « On me viendra chez moi couper la gorge dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles... Vous voilà lardé de rubans... Je les tiens pour une franche amorce à voleurs. » — De plus, pour enrichir sa langue et la rendre plus pittoresque ou plus vivante, Molière emploie les termes techniques, termes de droit, de guerre, de médecine, de métier; il ne craint pas de recourir à des emprunts étran-

d'où : *variété vivacité*, expressions en *relief*.

2° Tours familiers et pittoresques.

3° Termes techniques, emprunts étrangers.

gers, au patois languedocien et picard, comme dans *Monsieur de Pourceaugnac*, au latin savant ou macaronique, comme dans *Le Malade Imaginaire*, à l'italien et à l'espagnol, voire au turc, ainsi que dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Mais, dans ces emprunts étrangers, il a soin de garder une mesure discrète. — Plus fréquemment et dans le même but, réalisant d'ailleurs le même effet, Molière a employé des termes ou des tours du vieux français. Comme La Fontaine, il semble s'y délecter. Ce serait pour les amateurs de notre ancienne langue un vif plaisir de relever dans les Comédies de Molière les substantifs, adjectifs, verbes et locutions, désormais, hélas! tombées en désuétude. Ainsi, la langue de Molière est, à la fois, antique et jeune, classique et hardie. — Naturel et vie, par suite réalisme et vérité, telles sont les qualités caractéristiques du style de Molière, qualités essentielles de son génie même.

Emprunts au vieux français.

2) *Élégance et délicatesse.*

On s'accorde assez généralement aujourd'hui à reconnaître ces qualités. Mais on s'obstine à lui reprocher le manque d'élégance et de délicatesse, surtout dans les comédies en vers. A coup sûr, élégance et finesse ne sont point l'affaire de notre auteur : avant tout, la vérité, le relief et la vie. Pourtant quand le sujet le comporte, il sait écrire, en prose et en vers, avec une délicatesse parfaite. Qui, mieux que lui, a exprimé le langage raffiné, quintessencié, des précieux ? Les vers des *Femmes Savantes* ont toute la grâce affectée, l'élégance maniérée, la finesse hautaine et pédante des originaux : femmes de haute distinction, nobles à panache, ou lettrés de grande marque. Marivaux ni

Musset n'ont rien écrit de plus subtil et de plus délicat. *Le Misanthrope* est aussi, à ce point de vue, un pur chef-d'œuvre : qu'on relise les tirades de Philinte ou les déclarations de Célimène, les phrases alambiquées d'Arsinoé : Molière manie la langue de ces élégants et de ces prudes, comme la langue franche et vigoureuse d'Alceste.

3) *Poésie*
1)Négligences.

Sans doute, souvent dans ses vers, la rime est trop facile et négligée : parfois même l'auteur ne se garde pas des rimes vieillies : cher, toucher; possède, froide, (frède); nette, droite (drette); il ne recule pas non plus devant les hiatus. Mais ce sont là des vétilles ; Molière est né poète : N'a-t-il pas rimé en quelques jours l'étincelante comédie des *Fâcheux* ? Le nombre poétique lui est naturel et comme instinctif, car il sème inconsciemment sa prose de vers blancs. Le style des *Femmes Savantes* est « le style le plus parfait de la Comédie en vers », au dire de Sainte-Beuve. En matière de poésie, Molière devance son temps : déjà il coupe le vers avec une singulière aisance et de très diverses façons; il sait, presque à l'égal de La Fontaine, les secrets du vers libre, ainsi que le prouvent *Amphytrion* et la première partie de *Psyché*. Dans l'alexandrin même, il se meut avec liberté suivant les limites de sages règles, de sorte que V. Hugo a pu lui décerner cet éloge : « Chez Molière le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir. » — Sainte-Beuve nous semble avoir caractérisé très exactement la poésie de Molière.

2) Instinct du nombre poétique.

3) Hardiesse et aisance.

en appelant ce dernier « un duc de Saint-Simon en poésie ».

I

LES PRÉCIEUSES RIDICULES (1659).

A. — *CIRCONSTANCES HISTORIQUES*

« J'aurais voulu faire voir que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés ; que ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie, et que par la même raison que les véritables savants et les vrais braves ne se sont point encore avisés de s'offenser du Docteur de la comédie et du Capitan, non plus que les juges, les princes et les rois, de voir Trivelin ou quelqu'autre sur le théâtre, faire ridiculement le juge, le prince ou le roi, aussi les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal. » Ainsi parle Molière dans la Préface de sa pièce.

C'est qu'en effet, en 1659, l'esprit de l'Hôtel de Rambouillet et d'autres salons avait singulièrement dégénéré. De 1625 à 1645, Catherine de Vivonne et ses habitués avaient réagi de salutaire façon contre la grossièreté du langage ; ils avaient, par leur exemple et par leurs discours, affiné les manières, le goût et le style des courtisans, du grand monde, et des lettrés. De ce temps trop court, Saint-Simon pouvait écrire : « L'Hôtel de Ram-

bouillet était, dans Paris, une espèce d'Académie de beaux-esprits, de galanterie, de vertu et de science, car toutes ces choses-là s'accommodaient alors fort merveilleusement. » Aussi Molière ne pouvait-il songer à attaquer des personnes comme Mme de Sévigné, Mme de La Fayette, Mme de Maintenon, désignées dans le Dictionnaire de Somaize sous les noms de Sophronie, Féliciane et Stratonice. Mais, à partir de 1645, lorsque Julie d'Angennes, fille de la Marquise de Rambouillet, prit à l'Hôtel une influence prépondérante, l'esprit du Cercle subit déjà quelque modification : Catherine de Vivonne avait cherché à épurer l'esprit français ; Julie d'Angennes chercha à se singulariser. Sans doute, Fléchier, dans son *Oraison Funèbre*, nous l'a montrée douée de toutes les qualités, au milieu d'une Cour « choisie, nombreuse sans confusion, modeste sans contrainte, savante sans orgueil, polie sans affectation. » Le témoignage de Fléchier nous semble, en pareille matière, sujet à revision, et Julie d'Angennes nous paraît atteinte de pruderie : le stage de treize ans qu'elle imposa au bon M. de Montausier avant de l'épouser, en est une preuve suffisante. Julie avait une sœur, Angélique-Clarice, « un des originaux des *Précieuses* », assure Tallemant, qui tombait de pâmoison au moindre mot légèrement indélicat. — Cette tendance vers une délicatesse fausse ou exagérée alla s'accentuant à Rambouillet. Mlle de Scudéry prit à l'Hôtel ses premières leçons de préciosité ; elle les suivit et les développa largement dans les Samedis de la rue de Beaune. M. Cousin, dans son livre de *La Société Française au XVIIe siècle* plus curieux

que vivant, prend la défense de Madeleine de Scudéry. Sans doute, elle s'est dépeinte elle-même sous les traits de la judicieuse « Sapho » qui fait profession de modestie, et déclare avoir en horreur l'ignorance et l'affectation. Mais il paraît incontestable que le *Grand Cyrus* et la *Clélie* soient une école de préciosité. A quoi tendent, en effet, les longues descriptions du pays de Tendre, les interminables conversations galantes, les dissertations raffinées qui constituent le fonds de ces œuvres? D'ailleurs, le salon de Mlle de Scudéry était un salon bourgeois et non plus aristocratique ; l'élégance des manières n'y rachetait pas les excès d'affectation, et le voisinage des grands seigneurs n'y tempérait point le pédantisme des écrivains. — Ainsi donc, les salons, institution d'abord fort utile, devinrent les foyers de la préciosité; « de vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait » engendrèrent ce défaut. Mais il importe de l'observer : la préciosité est l'exagération et la déviation d'une tendance louable; elle a son principe à Rambouillet; elle est d'origine parisienne; elle se répandit en province avec une grande rapidité, et avec des caractères particulièrement fâcheux : ce qui était affectation de bel esprit, devint du grotesque.

En 1656, traversant Montpellier, Chapelle et Bachaumont furent présentés à des femmes qui passaient pour les plus spirituelles de la ville : « A leurs petites mignardises, leur parler gras et leurs discours extraordinaires, nous crûmes plutôt que c'était une assemblée de précieuses de Montpellier; mais bien qu'elles fissent de nouveaux

efforts à cause de nous, elles ne paraissaient que des précieuses de campagne et n'imitaient que faiblement les nôtres de Paris. » Quatre ans après, Somaize trace le portrait des précieuses provinciales : il en cite dans l'Est, dans l'Ouest, dans le Nord ; le Midi surtout semble atteint par la contagion : Aix, Toulouse, Arles, Narbonne, Avignon, sont représentés dans le Dictionnaire par une vingtaine de portraits. — Séjournant à Montpellier, peu de temps après Chapelle et Bachaumont, Molière a pu rencontrer ces précieuses raillées par eux, et noter leurs travers. Peut-être aussi, de retour à Paris, a-t-il choisi de préférence des « pecques » provinciales, afin de ménager la société distinguée de la capitale et de garder à son œuvre un tour plus bouffon. Mais, ces provinciales, c'est à Paris qu'il les peint, et sa comédie garde une portée générale. « En réalité, dit Brunetière, *Les Précieuses Ridicules* s'en prenaient à toutes les précieuses de Paris et de la province, les illustres comme les ridicules, à fond et indistinctement. »

La pièce fut représentée, à la suite de *Cinna*, le 18 novembre 1659, dans la salle du Petit Bourbon. Elle remporta un succès triomphal. Des précieux « de marque » tels que M^me^ de Montausier, M^lle^ de Scudéry, Chapelain, Ménage, assistaient au spectacle, et ils eurent le bon esprit de l'applaudir. Le parterre rit aux éclats, et, suivant la tradition, un vieillard s'écria : « Courage, Molière, voilà la bonne Comédie ! » Revenu de son voyage aux Pyrénées, Louis XIV se fit jouer *les Précieuses* et s'y amusa fort. Le succès n'alla point sans rivalité ; on accusa Molière de plagiat. « Un alcoviste de qualité »

fit même interdire la pièce, dès la première représentation ; elle fut reprise le 2 décembre et jouée 53 fois presque sans interruption.

B. — *ANALYSE*

Scène 1. — Deux chevaliers, La Grange et du Croisy ont été éconduits par Cathos et Magdelon qu'ils recherchent en mariage. Ils se promettent de tirer vengeance des deux prudes, qui sont « un ambigu de précieuse et de coquette ».

Scène 2. — En sortant, ils rencontrent le bonhomme Gorgibus, père de Cathos et oncle de Magdelon : celui-ci leur demande des nouvelles de leur visite, et s'indigne en apprenant l'attitude des jeunes filles.

Scènes 3 et 4. — Il enjoint à Marotte, sa servante, de faire venir les deux pecques en train de « se graisser le museau ». En termes rudes et pittoresques, il leur reproche d'avoir reçu de la sorte ces jeunes seigneurs. Elles répondent qu'elles ne sauraient souffrir un procédé si inconvenant de parler aussitôt de mariage, lequel demande un peu plus de préparation et de mystère : le mariage ne se peut concevoir qu'après une série de démarches préliminaires et d'aventures galantes. Irrité, Gorgibus les menace de les contraindre au mariage « avant qu'il soit peu », ou de les enfermer dans un couvent.

Scène 5. — Après le départ de Gorgibus, Cathos et Magdelon se plaignent d'avoir un père et un oncle si grossier et si épais ; elles expriment l'espoir qu'un beau jour elles se découvriront une illustre naissance.

Scène 6. — Survient Marotte, pour annoncer aux

précieuses, en termes dont la simplicité les révolte, qu'un certain marquis de Mascarille demande à les voir. Vite, elles se font tendre le conseiller des grâces pour ajuster leurs cheveux.

Scènes 7 et 8. — Pendant ce temps, le marquis mène grand tapage à la porte avec ses laquais, et, devant les menaces de coups de bâton, il se décide à les payer. — Sur ces entrefaites, Marotte vient annoncer l'arrivée de ces dames.

Scène 9. — En termes précieux, Mascarille les salue, et elles répondent dans le même langage. On voiture « les commodités de la conversation » et l'entretien est engagé. C'est, de la part de Mascarille, un mélange de termes précieux et de locutions de bas étage. Il débute par des galanteries à la mode et dans le genre des romans; puis on parle de Paris, de l'obligation de fréquenter les beaux-esprits, et Mascarille s'engage à mettre les précieuses en relation avec tout ce que Paris compte de plus célèbre. L'on passe ensuite à divers genres littéraires : portraits, énigmes, madrigaux, impromptus : Mascarille excelle en tous; il lit aux Précieuses, qui se pâment, un impromptu de sa façon, et leur annonce la prochaine représentation d'une de ses Comédies. Après quoi, il fait admirer la richesse de son costume, sa petite oie, ses rubans et ses canons.

Scènes 10 et 11. — On vient annoncer la visite du vicomte de Jodelet. Le vicomte et le marquis s'embrassent avec effusion, et se donnent longuement de mutuelles félicitations. Devant les pecques émerveillées, ils vantent leurs exploits à la guerre, et font admirer leurs « furieuses plaies ». Puis on

mande quérir les violons afin de régaler ces dames d'un petit air de valse.

Scènes 12, 13, 14. — Le bal commence. Soudain se présentent La Grange et du Croisy ; ils bâtonnent leurs valets, les dépouillent de leurs habits d'emprunt, laissent Cathos et Magdelon humiliées, Gorgibus furieux contre les « romans, vers, chansons, sonnets et sornettes » qui lui ont attiré cette mésaventure.

c. — *ÉTUDE LITTÉRAIRE*

1) Définition du caractère propre de cette pièce.

Comme on le voit, l'intrigue dans cette pièce est vraiment insignifiante et à tout le moins fort banale : travestissements, parodies énormes, coups de bâton, tout cela pour avertir que la farce n'est pas loin. Pourtant le progrès est sensible sur les premières œuvres. Sans doute *Les Précieuses* ne sont pas, rigoureusement parlant, une Comédie, car il n'y a pas de crise morale ni d'inquiétude ; il n'y a pas, non plus, d'action précise, ni une étude profonde de caractères ; mais la pièce est un tableau de mœurs très vivant, une étude des manifestations de la préciosité, et, en même temps, une satire ou parodie de ces manifestations.

Tableau satirique de mœurs. Étude vivante de la préciosité.

a) Préciosité des *manières.*

La préciosité avait envahi les manières, le langage, l'esprit, les sentiments : c'est sous ces divers aspects que Molière l'a attaquée.

1) Les critiques de Molière

Le bon Gorgibus s'indigne que Cathos et Magdelon dépensent tant d'argent et de temps à « s'enduire les lèvres de pommade ». « Je ne vois par tout, s'écrie-t-il, que blancs d'œuf, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connais-

point. » (Scène 3.) Ainsi donc, Cathos et Magdelon se distinguent par le culte exagéré de leur extérieur. Que reprochent-elles aux jeunes seigneurs qu'elles éconduisent ? De n'être pas à la mode. « Venir en visite amoureuse avec une jambe toute unie, avec un chapeau désarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux et un habit qui souffre une indigence de rubans ! Mon Dieu, quels amants sont-ce là !.... J'ai remarqué encore que leurs rabats ne sont pas de la bonne faiseuse, et qu'il s'en faut plus d'un grand demi-pied que leurs hauts-de-chausse ne soient pas assez larges. » (Scène 4.) En revanche, qu'admirent-elles chez Mascarille ? Sa petite oie, ses rubans venus « tout droit de chez Perdrigeon », ses canons qui ont « tout à fait bon air », ses plumes, l'odeur de ses gants, en un mot « l'élégance de l'ajustement ». — Tel est, d'après Molière, le soin ridicule de la toilette qui distingue les Précieuses. Or, cela est l'expression de la réalité. Dans son *Royaume de coquetterie* (1654), l'abbé d'Aubignac nous montre sur son lit de parade « une dame exposée aux yeux du public, et toujours parée. » Chez M^lle^ de Scudéry, on habillait des poupées modèles qui faisaient le tour de la province et passaient même à l'étranger. Au dire de Furetière, on agita fort sérieusement dans certains salons la question de savoir si le bas de soie est mieux mis quand on le tire droit que lorsqu'il est plissé « sur le gras de la jambe ». Furetière assure encore que plus d'une Précieuse aimait mieux « qu'un homme apportât dix sottises en conversation que la moindre irrégularité dans son ajustement ». Molière donc avait vu juste et frappait droit.

2) Fondement dans la réalité

b) Préciosité *du Langage*
1) Les critiques de Molière :

Plus grave est la préciosité dans le langage, car elle peut altérer ce que Rivarol appelle la « probité de la langue française ». Aussi Molière l'a-t-il combattue. Ce qu'il attaque tout d'abord, dans le langage des Précieuses, c'est le dédain de l'expression simple et du mot propre : « Ah ! mon père, s'écrie Magdelon, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. » C'est ensuite l'abus des périphrases : « Venez nous tendre le conseiller des grâces ; voiturez-vous les commodités de la conversation ; tête irrégulière en cheveux » ; la substitution des termes abstraits aux expressions concrètes : « Donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie ; attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat ; souffrir une indigence de rubans » ; l'emploi exagéré des constructions à la grecque, de l'adjectif pris substantivement avec son article : « Pousser le tendre, le passionné, donner dans le vrai de la chose ; voilà qui est poussé dans le dernier galant » ; l'abus des adverbes, surtout l'usage effréné des métaphores, soit dans l'expression, soit dans les tournures générales du style : « un chapeau désarmé de plumes ; vous allez faire pic, repic et capot tout ce qu'il y a de plus galant dans Paris ; quelque vol de mon cœur, quelque assassinat de ma franchise ; des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons. » Souvent, la métaphore est poussée avec une complaisance grotesque : « Le mérite a pour moi des charmes si puissants que je cours partout après lui ; si vous poursuivez le mérite, ce n'est pas sur nos terres qu'il faut le chasser ; pour voir chez nous le mérite, il a fallu que vous l'y ayez amené ».

— Or, ici encore, Molière emprunte ses traits à la réalité. Somaize, qui n'est point systématiquement hostile aux Précieuses, et qui est, au contraire, un ennemi de Molière, écrivait : « Elles (les Précieuses) font une guerre continuelle contre le faux langage... Leur langage est nouveau, et elles ont condamné toutes les phrases anciennes.... Elles sont fortement persuadées qu'une pensée ne vaut rien lorsqu'elle est entendue de tout le monde, et c'est une de leurs maximes qu'il faut nécessairement qu'une précieuse parle autrement que le peuple, afin que ses pensées ne soient entendues que « de ceux qui ont des clartés au-dessus du vulgaire. » Le même Somaize a pu former un énorme Dictionnaire avec les expressions du genre de celles dont nous avons parlé. Furetière, Tallemant des Réaux, Ch. Livet ont noté les mêmes défauts. La Bruyère s'égayait du parler précieux : « On voit des gens qui, dans les conversations ou dans le peu de commerce que l'on a avec eux, vous dégoûtent par leurs ridicules expressions, par la nouveauté, et j'ose dire par l'impropriété des termes dont ils se servent, comme par l'alliance de certains mots qui ne se trouvent ensemble que dans leur bouche... » (*Caractères, De la société et de la conversation.*) Ces abus devenaient donc pour la langue un péril pressant, et Molière faisait, en les combattant, œuvre salutaire autant que réaliste.

Les fondements dans la réalité.

Mais il est une préciosité plus intime et plus profonde, principe de la préciosité des manières et du langage : celle du goût et de l'esprit, en d'autres termes la préciosité intellectuelle. — Un premier élément de cette préciosité consiste

c) Préciosité *intellectuelle :*

1° Esprit de Coterie et recherche de relations mondaines: 1) Réalité.

dans l'esprit de coterie et la recherche outrée des relations littéraires. Somaize, qu'il faut toujours citer quand il s'agit des Précieuses, note ce double trait. « Sans doute, chaque précieuse a sa manière d'être personnelle, mais, entre toutes, il y a certains traits communs qui sont de voir beaucoup de monde et surtout des gens de lettres; l'autre, de parler de toutes choses; la troisième de mettre au monde quelque auteur. Ce que chacune d'elles affecte en particulier, faisant gloire de donner de la réputation à ceux qui s'attachent à montrer ce qu'ils font de nouveau. » — Cette préoccupation, disons mieux, cette habitude se trouve ridiculisée

2) Critiques de Molière.

dans la pièce de Molière. « Vous recevez beaucoup de visites? demande Mascarille; quel bel esprit est des vôtres? — Hélas! répond Magdelon, nous ne sommes pas encore connues; mais nous sommes en passe de l'être, et nous avons une amie particulière qui nous a promis d'amener ici tous ces messieurs du *Recueil des pièces choisies*.... Ce sont eux qui donnent le branle à la réputation dans Paris, et vous savez qu'il y en a tel, dont il ne faut que la seule fréquentation pour vous donner bruit de connaisseurs, quand il n'y aurait rien autre chose que ça. » Le but suprême est donc d'acquérir de la réputation; le moyen, de se tenir au courant de la mode. — On voit dès lors une conséquence très

2° Caractère superficiel et frivole de la religion des Lettres. d'où : Culte des genres inférieurs 1) dans Molière.

grave de cette mentalité : c'est le caractère superficiel et frivole de la religion des lettres dans la société précieuse. Ici, tout est d'abord gâté par l'esprit de coterie; nulle part on n'y rencontre l'amour désintéressé de l'art. Mascarille s'est engagé à faire valoir une pièce, mais c'est que

l'auteur est venu l'en prier. D'un caractère aussi superficiel de la religion des lettres, résulte ce fait que les Précieuses s'adonnent exclusivement au culte des genres inférieurs. Mascarille se vante de composer des sonnets, des chansons, des madrigaux, des épigrammes, des impromptus. Il débite son ineffable : « Oh ! Oh ! Je n'y prenais par garde », et les pecques se pâment d'admiration, impuissantes d'ailleurs à la traduire autrement que par de petits cris. — Sur l'historique vérité d'un goût aussi ridicule, nous possédons de nombreux documents; sans entrer dans le détail de chacun de ces genres particuliers, nous parlerons seulement de l'extraordinaire vogue des portraits. « Je vous avoue, dit Magdelon, que je suis furieusement pour les portraits; je ne sais rien de si galant que cela. — Les portraits, répond Mascarille, sont difficiles et demandent un esprit profond. » La mode des portraits fut, en ce temps, toute une littérature : ils sont nombreux dans les romans de M^lle^ de Scudéry; l'année même des *Précieuses*, Segrais en fit paraître un recueil. Dans son Dictionnaire, Somaize écrit : « Dioclée (M^me^ Deshoulières) a fait des portraits en vers, à quoi elle réussit fort bien. Féliciane (M^me^ de La Fayette) écrit bien en prose, comme il est aisé de le voir par le portrait qu'elle a fait de Sophronie (M^me^ de Sévigné) dont elle est l'intime amie. Félixane (M^me^ du Fresnoy) est une précieuse de qualité qui est célèbre par la quantité de portraits que l'on voit de sa façon. Grémione (M^me^ de la Grenouillère) écrit bien en prose, et l'on peut bien le connaître par son portrait qu'elle a fait..... » C'était une fureur. En 1659,

2) Dans la réalité.

dans sa *Description de l'Ile de Portraiture*, Sorel nous montre « une quantité de personnes des deux sexes qui n'étaient plus occupées qu'à faire des portraits, par écrit, les unes des autres. » La Bruyère devait illustrer ce genre, mais en le portant à sa perfection. — Ainsi donc, sur ce point encore, Molière a « peint d'après nature ».

d) Préciosité *morale*.

1) Les attaques de Molière.

Il est une dernière préciosité qui devait sembler à Molière plus encore, si possible, que toutes les autres, ridicule et dangereuse. Son théâtre est l'école du naturel, l'apologie des inclinations spontanées. Aussi devait-il combattre vigoureusement un système qui développait de manière ridicule la galanterie quintessenciée, et reculait indéfiniment le mariage. Magdelon expose dans tous ses détails la longue série des « autres aventures » qui doivent le précéder. Molière marque aussi nettement la principale origine de la pruderie précieuse. « La belle chose que ce serait, dit Magdelon, s d'abord Cyrus épousait Mandane, et qu'Aronce de plain-pied fût marié à Clélie! » Ce sont donc les romans qui ont créé cette disposition sentimentale. Ce sont les souvenirs du pays de Tendre et de sa fameuse Carte. — Or Molière n'a point faussé ou exagéré ce ridicule : il est facile de le contrôler.

2) Vérité historique.

Nous lisons, en effet, dans Somaize : « Barcidiane (M^lle de Beaulieu) est si fort persuadée qu'une fille d'esprit et bien faite comme elle ne doit point se marier qu'elle n'ait trouvé un amant aussi parfait que celui-là (Aronce), qu'elle a déjà refusé plus de quatre amants dans cette pensée... Lucellie (M^lle de la Flotte) est une fille âgée de 32 ans, qui est dans le dessein de ne se marier jamais. » Enfin, y a-t-il

lieu de rappeler l'histoire de Julie d'Angennes promenant, quatorze années durant, M. de Montausier, dans le pays de Tendre, avant de l'épouser?

Les Précieuses Ridicules sont donc une étude de mœurs très précise et d'une exactitude absolue; elles sont, dans le genre comique, la première œuvre réaliste, basée sur une observation scrupuleuse et vivante; par là, cette pièce est une date importante dans la littérature française; elle est importante encore par les salutaires leçons qui s'en dégagent : c'était une franche et vive déclaration de guerre à l'affectation, au manque de vérité dans les manières, le langage et le goût. Molière cependant a-t-il pour jamais, comme le prétend Sainte-Beuve, « tué le genre »? Non certes : le poète, en effet, dut revenir à la charge et sous une forme agrandie, dans *Les Femmes Savantes;* Boileau, dans la *Satire X*, trace encore le portrait d'une Précieuse; dans *Les Grands Jours d'Auvergne*, Fléchier raconte la visite que lui firent deux Précieuses « languissantes » de Vichy. C'est qu'au fond l'esprit gaulois et l'esprit précieux « sont deux aspects de l'esprit français qui se combattent sans cesse et ne réussissent à se concilier que dans les grands maîtres. » (Brunetière.)

Quoi qu'il en soit, Molière a mené le bon combat du naturel et du bon sens contre le faux goût, et *Les Précieuses Ridicules* sont un chef-d'œuvre par la vérité de l'observation et de l'expression.

II. LES CARACTÈRES.

Quant aux caractères, ils sont à peine ébauchés. Nous n'avons ici qu'un faible crayon, une légère et rapide esquisse, prise sur le vif. Nous en indi-

querons les traits essentiels en les comparant aux caractères des *Femmes Savantes*.

III. Le style : 1) *Gaulois.*

Le style des *Précieuses Ridicules* porte déjà la marque des chefs-d'œuvre de Molière : il est gaulois. — Martine parle peu, mais ses réponses franches et vives sont typiques et savoureuses. Gorgibus a le parler vert d'un bourgeois peu raffiné ; il aime par dessus tout le mot propre, l'expression concrète, l'image juste et pittoresque. Mascarille et Jodelet sont étincelants de verve copieuse et expressive, variée. — Ce style se distingue encore par le caractère propre du style des maîtres : la vie, non seulement par le mouvement preste, à la française, mais par le sens des nuances. Cathos et Magdelon gardent dans leur langage tous les défauts du style précieux ; il est à noter que ce sont défauts de pédantes d'ordre inférieur, si l'on peut ainsi parler : des défauts du style précieux, elles ont pris les plus vulgaires ; on ne trouve point dans leur style des raffinements d'expression ou de construction comparables à ceux des *Femmes Savantes*, ni des traces du langage philosophique ou scientifique. De plus, comme il convient, ces Précieuses font grand usage des exclamations ou formules exclamatives qui masquent mal le vide de leur esprit. Dans le langage de Mascarille et de Jodelet, Molière a su admirablement mêler les traits particuliers aux marquis et ceux qui appartiennent en propre aux laquais. Dans leurs phrases alambiquées et contournées, surtout dans celles de Mascarille, il est facile de constater un ton brusque, des formes inattendues

2) *Vivant*, par le mouvement et le sens des nuances.

qui sont peut-être des preuves de leur manque d'éducation : « Magdelon : Vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation. — Mascarille : Mais, au moins, y a-t-il sûreté ici pour moi ? » Leur parler est un pittoresque mélange de mots précieux et de termes de bas étage : « Votre réputation vous attire cette méchante affaire, et le mérite a pour moi des charmes si puissants que je cours partout après lui.... Comment, diable, d'abord qu'on les approche ils se mettent sur leur garde meurtrière. Ah ! par ma foi, je m'en défie, et je m'en vais gagner au pied.... Je ne me lève jamais sans une demi-douzaine de beaux-esprits. » Ne dirait-on pas ici que Mascarille compte ses assiettes ? — Le style jeune et vivant des *Précieuses Ridicules* est loin, sans doute, de la perfection de celui des *Femmes Savantes*, mais il est une nouveauté dans la Comédie par sa verte jeunesse et sa pittoresque vérité.

Ainsi donc, par le mérite d'une observation réaliste et d'un style naturel et vivant, *Les Précieuses Ridicules* justifient pleinement cet éloge de Geoffroy : « C'est le premier pas de Molière dans la route de la véritable Comédie. »

II

LES FEMMES SAVANTES (1672).

A. — *CIRCONSTANCES HISTORIQUES*

Les Femmes Savantes sont aux *Précieuses Ridicules* ce qu'est un tableau à une esquisse. Le sujet en

est identique, mais amplifié et enrichi. La lutte est ici dirigée, non plus contre la préciosité, mais contre le pédantisme, non seulement dans les manières, le langage, le goût et les sentiments, mais encore, et surtout, dans le savoir. C'est qu'après *Les Précieuses*, la forme de la préciosité s'était modifiée : le goût des romans avait fait place à celui des recherches philosophiques ou scientifiques, ou de hautes questions littéraires et grammaticales. Ainsi donc, il s'agissait de combattre, non plus la manie du bel esprit, mais la prétention à toutes les distinctions de l'esprit et du cœur. Pour mener à bonne fin cette lutte, Molière possédait un génie d'observation plus sûr et plus pénétrant ; la réalité lui offrait un immense champ d'investigation ; sa puissance psychologique et son art dramatique s'étaient accrus : il suffisait pour faire un chef-d'œuvre. Le poète disposait d'ailleurs de certaines sources précieuses. La comédie des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, en 1637, met en scène une Hespérie qui présente quelques traits de ressemblance avec Bélise. Dans *L'Académie des Femmes*, de Chappuzeau (1661), on voit une femme savante, un pédant, un mari honnête et sage bourgeois, une servante, et la pièce se termine par une assemblée de doctes femmes. Il y a dans la comédie des *Académistes* de Saint-Evremond (1650) une violente querelle de savants qui ne sont autres que Gaudeau et Colletet. Mais ces rapports sont bien légers et superficiels, et laissent entière l'originalité de Molière.

Les Femmes Savantes furent représentées le 11 mars 1672 au Théâtre du Palais Royal. Deux

jours avant, Mme de Sévigné écrivait : « Nous tâchons d'amuser notre cher Cardinal (de Retz). Molière lui lira samedi *Trissotin*, qui est une fort plaisante pièce. » Devant le public, le succès de la comédie prit les proportions d'un triomphe : la première soirée rapporta 1753 livres; il y eut dix-neuf représentations consécutives. *Les Femmes Savantes* furent jouées à Saint-Cloud et à Versailles dans le courant de l'été : le roi s'y amusa fort et déclara que la comédie « lui avait fait beaucoup de plaisir ». Courtisans, bourgeois et lettrés proclamèrent à l'envi que c'était là « un des plus beaux ouvrages de Molière ». La pièce méritait une semblable unanimité de louanges.

B. — *ANALYSE*

Acte Ier. — *Scène 1.* — L'action se passe chez Chrysale, bourgeois sensé mais timide, dont l'épouse, Philaminte, la sœur Bélise et une des filles, Armande, sont entichées de bel esprit : Armande reproche à sa sœur Henriette de ne pas se dégager suffisamment « des sens et de la matière » et de songer au mariage; mais, en apprenant qu'Henriette aime Clitandre qui répond à ses vœux, Armande est dépitée, car jadis ce jeune seigneur soupira pour elle, et elle accuse Henriette de lui « enlever sa conquête ».

Scène 2. — Clitandre survient pour mettre les choses au point. Il fut découragé par la froideur et la pruderie d'Armande ; aujourd'hui le choix est fait : il épousera Henriette.

Scène 3. — Restée seule avec Clitandre, Henriette lui expose que leur mariage ne s'accomplira pas sans difficultés. C'est que Philaminte préfère à Clitandre le « benêt » Trissotin « dont partout on siffle les écrits ». Henriette conseille au jeune homme de tenter de rentrer en grâce près des pédantes.

Scène 4. — Il commence par Bélise : celle-ci, qui se croit adorée de tous les hommes, s'imagine que Clitandre est passionnément épris d'elle, et sans vouloir l'écouter, s'enfuit avec des cris de pudeur effarouchée.

Acte II. — *Scènes 1 et 2.* — Ariste, oncle d'Henriette, vient faire à Chrysale la demande officielle, au nom de Clitandre.

Scène 3. — Toujours en proie à sa folie, Bélise interrompt leur entretien pour lui déclarer que c'est d'elle-même que Clitandre est amoureux.

Scène 4. — Cependant, Chrysale donne à son frère le consentement sollicité, et promet de le notifier à sa femme « sans délai ».

Scènes 5 et 6. — A l'instant, le bonhomme rencontre Philaminte en train d'expulser la servante Martine coupable d'avoir gravement offensé la grammaire.

Scène 7. — Après le départ de Martine, Chrysale s'irrite et accable sa sœur de reproches qui s'adressent plutôt à Philaminte ; il proteste contre le faux savoir dont les femmes se targuent aujourd'hui, et oppose à ce système l'éducation pratique d'autrefois. Il ne peut endurer chez lui de semblables abus, car on lui « sale trop son pot » et on lui

brûle sa viande. Il résume enfin ses doléances dans ce vers expressif :

Je vis de bonne soupe et non de beau langage!

Scènes 8 et 9. — Mais l'ardeur du brave homme tombe vite en face du « dragon » qu'est Philaminte. Celle-ci lui annonce son intention formelle de marier Henriette avec Trissotin : il demeure muet ; il ne faut rien moins que les boutades railleuses d'Ariste pour lui arracher une protestation indignée.

Acte III. — *Scène 1.* — Or, est survenu « Monsieur Trissotin ». Avec de petits cris « friants » les femmes savantes le pressent de vouloir enfin leur donner lecture de certains vers qu'il vient de composer. Le grand poète se laisse persuader.

Scène 2. — Il lit le sonnet « sur la Fièvre qui tient la princesse Uranie », et une épigramme « sur un carrosse de couleur amarante donné à une dame de ses amies ». Les deux pièces sont ridicules ; mais, à chaque vers, les pédantes se pâment d'aise, et, par leurs exclamations admiratives, en soulignent la sottise. Puis l'entretien s'engage sur la philosophie et la politique.

Scène 3. — Là-dessus, survient Vadius, docte personnage « qui sait du grec autant qu'homme de France ». Les deux visiteurs font entre eux assaut de compliments, et se comparent l'un l'autre à Horace, Théocrite et Virgile. Mais Vadius vient à critiquer, sans en connaître l'auteur, le Sonnet de Trissotin : alors s'engage une violente dispute, au cours de laquelle nos deux grands hommes se débitent mutuellement les plus grossières injures

Scène 4. — Après le départ de Vadius, Philaminte, pour consoler Trissotin de sa mésaventure, lui accorde la main d'Henriette, malgré les vives réclamations de cette dernière.

Scène 5. — A peine Philaminte est-elle sortie, Chrysale survient, qui, séance tenante, accomplit les fiançailles d'Henriette et de Clitandre.

Scène 6. — Armande s'indigne et menace ; le père la chasse avec une véhémente apostrophe.

ACTE IV. — *Scène 1.* — La jeune fille s'empresse de tout dénoncer à sa mère ; elle l'excite encore contre Clitandre qu'elle accuse de mépriser Philaminte.

Scène 2. — Clitandre paraît et devant Philaminte rétablit la vérité des faits ; Armande cependant s'offre à consentir à « ce dont il s'agit », mais le jeune homme la repousse, et dit à Philaminte son sentiment sur Trissotin.

Scène 3. — Le cuistre se présente ; Clitandre l'écrase de sa vigoureuse ironie, et, dans une déclaration bien suggestive, discerne le vrai savoir de la pédanterie.

Scènes 4 et 5. — On apporte à Philaminte une lettre contre Trissotin pour l'accuser d'en vouloir surtout à la fortune d'Henriette et de n'être, dans ses œuvres, qu'un plagiaire. Philaminte persiste d'autant plus dans sa résolution. Henriette et Clitandre ont alors recours à Chrysale qui fait effort pour se donner du courage.

ACTE V. — *Scène 1.* — Henriette déclare à Trissotin ses sentiments : elle ne peut consentir à être

son épouse. Le cuistre, avec un cynisme féroce, maintient ses exigences.

Scène 2. — Chrysale a rétabli Martine au foyer ; il se déclare fermement résolu à conclure le mariage.

Scène 3. — Mais, devant le notaire, Philaminte reprend toute sa fermeté. Chrysale capitulerait si Martine ne le soutenait ferme et si Ariste ne survenait, porteur d'une étrange nouvelle.

Scène 4. — Il vient remettre à Philaminte une lettre de son procureur qui annonce qu'elle a perdu son procès, et une autre lettre à Chrysale pour lui apprendre la banqueroute de ses hommes d'affaires. Philaminte prêche à tous le courage ; Trissotin se dérobe lâchement sous prétexte qu'on fait à son mariage trop d'opposition. Clitandre, au contraire, s'attache plus que jamais au destin de cette famille malheureuse ; touchée par une semblable générosité, Philaminte se rend enfin. Ariste vient expliquer que les lettres n'étaient qu'un artifice pour démasquer Trissotin ; le bon Chrysale triomphe bruyamment ; le mariage d'Henriette et de Clitandre va se conclure, tandis que Bélise s'obstine encore dans sa chimère.

c. — *ÉTUDE LITTÉRAIRE*

Les Femmes Savantes sont une des œuvres les plus parfaites de Molière.

a) ÉTUDE APPROFONDIE DU PÉDANTISME.

C'est tout d'abord l'étude profonde d'un travers moral et social : le pédantisme. Molière en a précisé les traits de manière complète, en l'envisageant sous un triple aspect dont chacun est nettement

1) *Trois types de Pédantes.* Traits communs qui les distinguent des » *Précieuses* ».

nuancé. — Dans *Les Précieuses Ridicules*, Cathos et Magdelon sont des personnages tout d'une pièce et sans différence marquée entre eux ; elles sont également et semblablement pecques; elles ont toutes deux le même culte de leur toilette ; toutes deux professent la même horreur pour un mariage contracté avant « les autres aventures »; leurs goûts littéraires et leur langage sont imprégnés des mêmes défauts. — Les « Femmes Savantes » ont ce trait de commun qu'elles diffèrent des « Précieuses » par une distinction plus haute : elles semblent, elles, désormais étrangères à des préoccupations extérieures : le soin du corps n'est pas sans doute oublié, en ce qui peut aider à plaire, mais ces doctes personnes n'en parlent point : elles ont un autre idéal. Elles se ressemblent encore en ce que toutes trois se piquent de haut savoir, littéraire, philosophique ou scientifique, voire politique : le caractère particulier de leur pédantisme les distingue des « Précieuses » dont, nous l'avons vu, le savoir et les goûts sont superficiels et frivoles.

I. *Bélise.*

Mais, sur ce point du caractère propre de leur savoir et de leur pédantisme, les trois « savantes » diffèrent entre elles : Bélise est la plus sottement prétentieuse dans son langage et son tour d'esprit. En matière de grammaire, de philosophie ou de vers, elle est celle des trois dont le jugement paraît le moins personnel, le moins affranchi des formules vaines et ampoulées, celle aussi qui donne à ses appréciations une forme plus sottement solennelle et exagérément scientifique. Elle aime « avec entêtement » la poésie, toutes les choses de l'esprit

et, d'une particulière ferveur, celles qui paraissent les plus dégagées de la matière :

> Le corps avec l'esprit fait figure, mon frère,
> Mais, si vous en croyez tout le monde savant,
> L'esprit doit sur le corps prendre le pas devant.
> (Acte II, Scène 7).

Sans doute, elle est savante de haute envergure, examinant la lune et y discernant des clochers, discutant sur la doctrine d'Epicure. Mais ce qu'elle préfère à tout, ce sont les « repas friants » que lui offre Trissotin, le « tour galant » qu'il sait donner aux choses. Ainsi donc, en Bélise domine la Précieuse. Elle tient de la Précieuse encore par une plus vive promptitude d'admiration, par le ton plus saccadé, plus nerveux, de ses transports, par la forme plus « cérébrale » de ses jugements. Avant même que Trissotin ait ouvert la bouche, elle se sent « d'aise tressaillir »; à chaque vers, à tous les mots, elle se pâme, elle se meurt. De la « Précieuse » enfin, elle a le caractère romanesque; elle se vante d'avoir lu beaucoup de romans : c'est pourquoi elle connaît à fond l'art des hommages discrets et silencieux, des faux-fuyants et des détours subtils, et elle ne saurait agréer que « des vœux épurés ». Mais, la vieille fille est devenue visionnaire; son imagination en délire lui représente dans tous les hommes autant d'amants déguisés, et sa pudeur reste toujours en émoi. C'est un cas pathologique : « Notre sœur est folle, oui », s'écrie le brave Chrysale, et Ariste lui répond : « Cela croît tous les jours. » — On a dit que ce caractère était dénué de vérité ; nous

ne le pensons pas. Qui n'a rencontré, en effet, quelqu'une de ces vieilles filles qui se croient, malgré leur âge et leur sottise, « d'un air » à régner sur tous les cœurs? Il y en avait au temps de Molière. Somaize nous parle d'une prude domiciliée à Lyon, qui, à soixante-dix ans passés, recevait les fervents hommages d'un tout jeune éphèbe. Bélise est un type vrai, mais enfin un peu poussé à l'extrême, ou, suivant l'expression de Bussy, un peu « chargé ».

II. *Armande.* Armande est plus « femme savante » que Bélise; sans doute, elle minaude un peu; sans doute, elle donne trop grande importance à de vulgaires questions de mots; elle a l'admiration bien facile devant M. Trissotin, mais elle préfère raisonner et disserter sur des questions philosophiques, les dogmes d'Epicure ou les tourbillons de Descartes. Ses réflexions mêmes à propos du Sonnet de Trissotin présentent un tour plus original, marquent plus de jugement et un sens plus foncièrement distingué. Armande a, de la femme savante, les hautes ambitions : elle rêve de fonder une Académie de beaux esprits, et c'est elle qui en édicte les lois :

> Nous serons par nos lois les juges des ouvrages :
> Par nos lois, prose et vers, tout nous sera soumis;
> Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.
>
> (Acte III, Scène 2).

Mais cette pédante est doublée d'une prude. Armande a aimé Clitandre, seigneur de haut rang et de belle intelligence; elle l'a aimé, sincèrement, croyons-nous, comme le prouve son dépit et l'éton-

nante facilité avec laquelle, à la fin, elle se résignerait au mariage. Elle a aimé sincèrement Clitandre, plus peut-être de tête que de cœur, par amour-propre que par passion. Mais ses manières ont découragé le jeune homme. C'est que le pédantisme a faussé en elle le sentiment, l'intelligence et le naturel. Armande ne conçoit plus l'amour qu'à la manière de Platon et des philosophes, c'est-à-dire comme une abstraction épurée de tout élément sensible. Le seul mot de mariage la fait frissonner de dégoût; elle cherche à en inspirer l'horreur à Henriette, parce qu'il lui paraît comme l'abdication de l'esprit devant les sens et la matière ; parce que, d'autre part, il est un obstacle aux joies pures de l'esprit; parce qu'enfin le mariage nuit à l'indépendance de la femme :

> Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie,
> Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie.
> (Acte I[er] Scène 1).

C'est bien un mariage de philosophie qu'elle voudrait elle-même contracter avec Clitandre; elle souhaite « arracher » à ses vœux « ce qu'ils ont de vulgaire » pour les réduire à cette pureté

> Où du parfait amour consiste la beauté.
> (Acte IV, Scène 2).

Cette pédante est une prude qui voit faux dans les choses de la vie. — Ce n'est point un type imaginaire. Molière a parfaitement connu certaine savante de son temps, Elisabeth Chéron, qui épousa son mari afin de pouvoir l'avantager par testament, et qui se sépara de lui, à la sortie de l'église, en

lui disant : « Eh bien, nous voilà mariés : à la bonne heure! L'estime séparée de l'amour ne nous en demande pas davantage ». — Armande est aussi un modèle de féministe contemporaine : Tout comme ses sœurs modernes, elle a des idées très arrêtées sur l'émancipation de la femme, qu'elle prétend mettre en tout sur le même pied que l'homme :

C'est faire à notre sexe une trop grande offense,
De n'étendre l'effet de notre intelligence
Qu'à juger d'une jupe ou de l'air d'un manteau,
Ou des beautés d'un point ou d'un brocart nouveau.
(Acte III, Scène 2).

Elle redoute dans le mariage le soi-disant esclavage de la femme; elle ne voit point que ce lien « attache », suivant l'expression d'Henriette, « autant l'homme que la femme » ; sa théorie tend radicalement à la suppression de la famille : Armande est une « Cerveline » qui ne veut point être mère ; cette jeune fille est un vrai danger social. La pruderie a obscurci son intelligence : elle ne voit pas combien est grande la dignité de la mère. « Dans les devoirs de sa destinée, la femme trouve toutes les dignités. » (M^me^ Ackermann.) Son pédantisme et sa pruderie ont faussé encore le naturel d'Armande : elle pousse l'affectation jusqu'à l'hypocrisie. Armande s'exprime avec des détours et des formules non seulement quintessenciées, mais dépourvues de franchise : la fausseté de ses sentiments nuit à la clarté de son langage. Il y a plus : elle cherche à éloigner Henriette du mariage, parce qu'elle craint qu'Henriette ne lui

enlève sa conquête : elle cache le plus longtemps possible sa véritable pensée ; encore ne dit-elle point franchement qu'elle aime Clitandre ; elle y met de subtils détours : c'est Clitandre qui soupire pour elle et

> Cet empire que tient la raison sur les sens
> Ne fait pas renoncer aux douceurs des encens.
> (Acte I, Scène 1).

L'on jouit vraiment de sa déconfiture quand, par une expression détournée, elle se déclare prête à subir la loi commune, afin de pouvoir épouser Clitandre. On dit parfois que ce changement est trop brusque ; il est dans la logique du caractère ; il nous dévoile une Armande dont le pédantisme a fait une prude et une hypocrite, dont le pédantisme a faussé les sentiments, l'intelligence et la nature même.

III. *Philaminte.*

Philaminte est, plus encore qu'Armande, la véritable « femme savante ». Sans doute, on pourrait trouver en elle quelque trace de préciosité ; elle professe une instinctive horreur des « syllabes sales » ; elle est choquée du « style sauvage » du notaire, et admire les adverbes majestueux de Trissotin ; mais enfin, les questions de forme restent pour elle secondaires ; elle s'attache surtout aux choses de l'esprit qui, seules à ses yeux, ont grande valeur. Ses constantes occupations sont celles d'une vraie savante : elle est adonnée à l'étude des systèmes philosophiques, de l'astronomie ; sans doute elle a composé des vers, et elle s'indignera bientôt quand Armande perfidement lui dira que Clitandre a eu le front de ne les point trouver beaux ; ce n'est pas de ces vers qu'elle

tire gloire. « Je n'ai rien fait en vers », dit-elle à Trissotin; ses ambitions sont plus hautes : elle a tracé le plan d'une Académie qui sera comme la grande école des beaux esprits, où des femmes distinguées jugeront sans appel de toutes sortes d'ouvrages, s'entretiendront de toutes sciences, et montreront aux hommes qu'ils n'ont point le privilège exclusif de la supériorité intellectuelle.

Mais nous voulons montrer à de certains esprits,
Dont l'orgueilleux savoir nous traite avec mépris,
Que de science aussi les femmes sont meublées;
Qu'on peut faire, comme eux, de doctes assemblées,
Conduites en cela par des ordres meilleurs;
Qu'on y peut réunir ce qu'on sépare ailleurs,
Mêler le beau langage et les hautes sciences,
Découvrir la nature en mille expériences.
(Acte III, Scène 2.)

Le programme est immense et le ton hardi; le ton est même provocateur; on sent chez Philaminte le trait distinctif de la féministe convaincue et ardente : le mépris jaloux, voire haineux de l'homme; on le trouve chez certaines de nos féministes contemporaines. Il était déjà chez les féministes au XVII[e] siècle : quelques années après Molière, Poulain de la Barre écrivait que, si les hommes sont portés à éloigner les femmes de la science, c'est « dans la crainte que, si les sciences devenaient si communes, la gloire ne le devînt aussi, et que celle où ils espèrent ne se diminuât par le partage ». Ce mépris et cette haine s'accompagnent naturellement du désir de secouer un joug, de renverser les rôles, de réduire l'homme à n'être plus que l'exécuteur docile des volontés

féminines. Philaminte tient sur ce point un parti-pris très arrêté, elle professe, en théorie :

Car enfin je me sens un étrange dépit
Du tort que l'on nous fait du côté de l'esprit ;
Et je veux nous venger, toutes tant que nous sommes,
De cette indigne classe où nous rangent les hommes,
De borner nos talents à des frivolités
Et nous fermer la porte aux sublimes clartés.

(Acte III, Scène 2.)

En pratique, afin de s'adonner sans trêve aux « sublimes clartés », elle oublie totalement ses devoirs : son travers absorbe son âme : Philaminte méprise le brave Chrysale qui a vraiment « l'esprit trop enfoncé dans la matière » et « est composé d'atomes trop bourgeois » ; elle le méprise, c'est pourquoi elle n'a cure de ses besoins ; que lui importe qu'on laisse brûler son rôt, ou que l'on sale trop son potage ? elle plane au-dessus de ces misères. Elle le méprise ; aussi prétend-elle lui commander : le pauvre homme la redoute autant qu'un « dragon », et on l'excuse, car elle est d'humeur fort incommode. Sur le point le plus grave de la vie familiale, à savoir sur le mariage de leur enfant, elle n'a pas souci du vouloir paternel : il faut que sa volonté se fasse : le notaire est venu, sur l'ordre de Chrysale ; devant le notaire, Philaminte ne capitule pas :

Et moi, pour trancher court toute cette dispute,
Il faut qu'absolument mon désir s'exécute.
Henriette et Monsieur seront joints de ce pas,
Je l'ai dit, je le veux, ne me répliquez pas !

(Acte V, Scène 3.)

Ce serait, au contraire, Chrysale qui capitulerait, si Ariste n'y mettait pas bon ordre. Le travers de Philaminte a étouffé en elle la notion ou le sentiment du devoir maternel. C'est, pour une mère, une obligation sacrée, en même temps qu'une noblesse, de faire taire des désirs illégitimes, devant des préférences justifiées, en matière de mariage. Or, Philaminte n'hésite pas à imposer à sa fille un mari de son choix, un mari qui déplaît à son enfant et qui ne peut que causer son malheur : allègrement, elle meurtrit le cœur d'Henriette et sacrifie son avenir ; c'est encore par pédantisme qu'elle agit de la sorte, car le mari qu'elle a choisi pour sa fille est un pédant, « Monsieur Trissotin ». — Le pédantisme de Philaminte lui fait perdre tout sentiment de justice et d'humanité : ne va-t-elle pas jusqu'à chasser une bonne servante pour avoir manqué aux lois de Vaugelas? — Il lui fait perdre la clairvoyance : cette femme intelligente ne sait plus discerner un honnête homme et un coquin ; elle ne voit plus la sottise des écrits d'un cuistre, elle admire des inepties. Et elle est sincère dans son estime pour Trissotin et dans sa répugnance pour Clitandre, car, à la fin, l'attitude de Trissotin la déconcerte; elle ne peut croire à tant de perfidie de la part d'un savant et d'un poète ; elle est sincère : dès lors qu'on lui fait voir nettement, elle n'hésite pas et donne à Clitandre toute sa confiance. — Sincérité dans le pédantisme, tel est un bon côté du caractère de Philaminte ; il y en a un autre : sa philosophie n'est pas une vaine parade; elle lui donne le courage de supporter stoïquement ses revers et de

prêcher autour d'elle semblable résignation. — Philaminte est vraiment « femme savante » ; son travers absorbe en elle tout autre sentiment ; ce portrait est poussé jusqu'au type, c'est une étude de caractère.

2) *Deux types de Pédants.* Comparaison avec Mascarille et Jodelet.

En face des pédantes, pour achever l'étude d'un travers, Molière a dessiné deux types d'hommes de lettres ou de savants. — Ils n'ont rien de commun avec Mascarille et Jodelet ; ceux-ci, valets affublés en marquis et vicomte, ne se piquent point de hautes connaissances en lettres ou en philosophie ; les romans à la mode, les portraits et les impromptus, voilà leur affaire ; ils ont retenu, au contact de leurs maîtres, des noms et des notions vagues, et, s'ils se mêlent de rimer, leurs vers ne sont qu'un grotesque assemblage de monosyllabes, ou des termes d'un jargon précieux et galant, mais inférieur. En revanche, le costume est pour eux de capitale importance, et ils font admirer la richesse de leurs rubans. Mascarille et Jodelet ont, en un mot, l'apparence de deux précieux, comme Cathos et Magdelon ne sont que deux pecques précieuses. — Pour hanter chez Philaminte, Trissotin et Vadius sont pédants de plus haute envergure.

1. *Trissotin.*

Trissotin, à coup sûr, ne jouit au dehors que d'une gloire médiocre ; Clitandre, l'honnête homme vivant dans le monde distingué, ne professe pour lui que fort peu d'estime, et il le définit tout simplement « un benêt dont partout on siffle les écrits ». Mais, dans le cénacle, il trône. Ce n'est point qu'il fasse preuve d'un savoir profond, ni en astronomie, ni même en philosophie : il sait les noms des principaux systèmes dont on discourt

en ces temps; il prononce le titre des fameuses théories, et il ne va pas outre. Il faut plaire : c'est pourquoi Trissotin est poète, poète de haut envol, car il fait des sonnets dont un seul « vaut tout un long poème », poète galant qui sait dire aux dames, en termes exquis, des choses raffinées, poète à la voix douce et aux inflexions sinueuses comme les sentimentalités subtiles dont il a le secret. — Ce poète est encore un habile homme : il connaît le faible de ces dames, il exploite avec art leur candide naïveté et leur stupide orgueil. — Tout de miel avec les trois prudes, il est de pierre envers Henriette, la jeune fille droite et naturelle, qui « n'entend pas le grec » et n'a cure de se tourmenter pour « avoir de l'esprit ». Un instant, dans sa franchise, elle demande à l'intrus de renoncer à ses prétentions sur son cœur, mais Trissotin, sous des formes doucereuses, demeure intraitable; il termine une longue série de galanteries quintessenciées par ces vers sauvages :

> Et pourvu que j'obtienne un bonheur si charmant,
> Pourvu que je vous aie, il n'importe comment.
>
> (Acte V, Scène 2.)

Cet homme est un égoïste cruel. — Son travers l'a rendu encore hypocrite : sous une phraséologie recherchée, il cache un immense orgueil : que Vadius froisse son amour-propre, l'agneau se convertit en tigre, Trissotin enrage, insulte, frappe. Quand il a terrassé l'adversaire, il reprend son sourire gentil et prétend avoir défendu dans son sonnet « le jugement » de Madame. On ne saurait être plus galant, mais il s'agit de ménager l'estime

de Philaminte, pour sauvegarder la main et l'héritage d'Henriette. Car voilà ce que poursuit le cuistre. Peu lui importe, après tout, la poésie, peu lui importe le savoir! Cela n'est qu'un moyen pour arriver à des fins plus importantes. Ce pédant, hypocrite, égoïste, est un homme redoutable, vrai personnage de tragédie, car, s'il n'était démasqué, il causerait des catastrophes.

II. *Vadius.*

Son rival est moins dangereux. Tandis que Trissotin est un élégant mondain, littérateur et savant de boudoir, Vadius est un savant lourdaud, érudit qui manque de savoir-vivre et de jugement. « Il a des vieux auteurs la pleine intelligence », mais il respire avec une satisfaction pesante l'encens des dames et les beaux compliments de M. Trissotin. — La philologie l'a rendu bien maladroit : avec une parfaite inconscience, il déchaîne brusquement la tempête; et quand elle est déchaînée, il s'applique à l'exciter encore pour en être lui-même accablé. Car il sort de cette affaire à sa confusion : d'abord, Trissotin triomphe de lui, et puis l'on jouit malicieusement de sa défaite morale : cet homme, nourri de la pure moelle des sages antiques, Platon, Aristote, Horace et Sénèque, se fâche tout rouge dès qu'à son tour il se sent piqué; il jette à profusion sur son adversaire les injures qu'il n'a même plus la consolation de pouvoir exprimer en grec et en latin. — Il nous édifie sur la sincérité des admirations de commande : Vadius, comme ceux qui lui ressemblent, est un cuistre. Sa vengeance même est d'un cuistre grotesque : ne s'avise-t-il pas d'envoyer à Philaminte, soulignés, les endroits qu'il prétend « pillés » par Trissotin?

Comment ne voit-il pas que Trissotin n'en restera pas moins l'homme parfait suivant le cœur de Philaminte?

Portée historique.

Ce double caractère de pédants est étudié avec tant d'exactitude et de si fines nuances, qu'ils semblent vraiment des portraits. On prétend volontiers que ce sont là de véritables individus : Trissotin serait, dit-on, Cotin, et Vadius serait Ménage. Une tradition veut que Cotin et Ménage aient eu, « chez une princesse », disent les uns, chez Gilles Boileau, disent les autres, la dispute insérée par Molière au 3me Acte. — Il nous semble difficile de douter que Trissotin soit Cotin : les œuvres de ce dernier contiennent en effet un sonnet « à Mlle de Longueville, à présent duchesse de Nemours, sur sa fièvre quarte » et une épigramme « sur un carrosse acheté pour une dame », et ces vers sont les mêmes que débite Trissotin. C'était d'ailleurs un homme distingué que Cotin, auteur d'ouvrages appréciés sur *Le principe du monde*, sur *L'immortalité de l'âme*, sur *Le Cantique des Cantiques*, connaissant le grec, l'hébreu, le syriaque, la philosophie et la théologie ; qui sut mériter l'estime de Montausier, de Mademoiselle, de Somaize ; trop répandu dans le monde, mais d'une parfaite honorabilité, et dont Molière n'a pu vraiment satiriser que la manie du bel esprit. — Quant à Ménage, Molière s'est défendu de l'avoir personnellement visé sous les traits de Vadius ; pourtant, il est bien vrai que, comme Vadius, Ménage était « vêtu de noir » et parlait « d'un ton doux ». Comme Vadius, Ménage possédait à fond « les vieux auteurs » ; il réagissait contre la prononciation érasmienne du

grec et, ainsi que Vadius, disait : « l'ithos et le pathos ». Il est vrai encore que Ménage n'était pas dépourvu de gaucherie : ainsi, fort délicatement, il donnait à Mme de La Fayette à qui il avait appris le latin, le nom de Laverna (la Vergne) : or, à Rome, Laverna était la patronne des voleurs et des fourbes ; Tallemant des Réaux a raillé sa vanité, sa suffisance ridicule. Mais, en somme, Molière n'aurait pu attaquer que certains traits du caractère de Ménage; il fut, en effet, mieux qu'un savant grotesque, comme le prouvent ses judicieuses *Observations sur la langue française*.

Comédie essentiellement littéraire.

Étude approfondie, vigoureuse, d'un travers moral et social, *Les Femmes Savantes* sont pourtant une comédie essentiellement littéraire : le pédantisme est ici, en effet, la grande affaire, sujet, fond, moyen dramatique de la pièce; il en dirige les diverses évolutions. C'est parce qu'elle commet des fautes de grammaire, que Martine est expulsée ; c'est parce que Philaminte, Bélise et Armande s'occupent de lettres, que Chrysale souffre dans sa vie bourgeoise ; c'est parce que Trissotin est un homme de lettres, que Philaminte se coiffe de lui, et veut lui donner sa fille en mariage ; c'est parce que Clitandre et Henriette sont exempts de pédantisme littéraire, qu'ils deviennent l'objet de mauvais égards des savantes et de l'intrus. Le pédantisme est donc l'essentiel dans cette pièce.

b) DRAME HUMAIN : 1) *Questions humaines* et angoissantes.

Pourtant, d'une œuvre littéraire le poète a su faire un drame humain. Derrière ces questions de savoir, de petits vers et de grammaire, s'agite la vie d'une famille et de plusieurs honnêtes gens ; le

travers de Philaminte et de ses compagnes a une douloureuse répercussion sur l'âme d'Henriette et de Clitandre, et comporte les plus graves conséquences pour leur avenir. Chrysale aussi doit en souffrir. Le pédantisme détermine un conflit aigu où les antagonistes luttent avec âpreté, et dont les suites pourraient devenir redoutables. Par là même, la pièce renferme des parties de tragédie : la situation est souvent fort angoissante. Trissotin reste, en somme, odieux, et Philaminte l'est aussi jusqu'au moment où le cuistre est démasqué.

2) *Personnages humains :* Or, dans ce drame humain, entrent en jeu des personnages vraiment humains, non plus faussés ou gâtés par le pédantisme, mais en butte aux attaques du pédantisme, le combattant, et longtemps ses victimes.

I. *Chrysale.* Chrysale semble, au premier abord, un mari faible, un bourgeois épais et matériel ; mais, en réalité, ce caractère est bien plus nuancé qu'il ne paraît. — Chrysale est faible ; sa fille Henriette nous l'apprend dès le 1er Acte :

> Mon père est d'une humeur à consentir à tout ;
> Mais il met peu de poids aux choses qu'il résout :
> Il a reçu du ciel certaine bonté d'âme
> Qui le soumet d'abord à ce que veut sa femme.
>
> (Acte Ier, Scène 3.)

Lui-même bien vite se montre tel : lorsqu'il rencontre Philaminte en train d'expulser Martine, il n'ose, malgré son bon vouloir, prendre hardiment la défense de la servante. Après la scène où sa colère éclate contre Bélise, il subit doucement le caprice de Philaminte au sujet d'Henriette, et

sa faiblesse est d'autant plus piquante qu'elle s'accompagne de grands airs de bravoure; Chrysale menace, tempête, parle et crie beaucoup pour se donner du cœur : Ariste, son frère, lui communique la demande de Clitandre; sans hésiter il l'accepte, se charge de tout et clame bien haut :

Je réponds de ma femme et prends sur moi l'affaire.
(Acte II, Scène 4.)

Cet homme semble sûr de son empire absolu; or dès que paraît Philaminte, sa belle vaillance tombe. Vers la fin de la pièce, il se vante d'un grand acte d'autorité : n'a-t-il pas rétabli Martine dans ses fonctions? Il mande le notaire pour rédiger le contrat; mais, devant le notaire, Philaminte survient et impose sa volonté; Chrysale, un instant courageux, va bientôt défaillir, et, malgré les protestations de Martine, de Clitandre et d'Henriette, il subirait un fatal compromis dicté par son épouse:

Voilà dans cette affaire un accommodement.
(Acte V, Scène 3.)

Enfin, quand l'ingénieux artifice d'Ariste a tout arrangé, il triomphe hardiment :

Je le savais bien, moi, que vous l'épouseriez.
(Acte V, Scène 4.)

dit-il à Clitandre; et, se tournant vers le notaire :

Allons, Monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit,
Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.
(*Ibid.*)

En vérité, il est amusant par ce mélange de poltronnerie et de fanfaronnade. — Mais cette faiblesse est d'essence particulière; Chrysale n'est pas

un sot, il ne ressemble point à Orgon : il manque de caractère, il n'est pas faible d'esprit. Car il juge fort bien sa situation, sa faiblesse même, il en discerne justement les causes : son humeur tranquille et la « terrible » humeur de Philaminte. Il l'expose joliment à son frère Ariste qui, en vieux célibataire, lui reproche de se laisser conduire par le nez :

Mon Dieu, vous en parlez, mon frère, bien à l'aise,
Et vous ne savez pas comme le bruit me pèse.
J'aime fort le repos, la paix et la douceur ;
Et ma femme est terrible avecque son humeur.
(Acte II, Scène 9.)

Cet homme n'est pas un héros, il a quelque bonne excuse. D'ailleurs il ne manque pas de fierté : il obéit, sans prétendre qu'on se moque de lui, il garde les marques extérieures de l'indépendance. Il est même capable de courage ; sans doute, par une précaution légitime, il s'adresse à Bélise au lieu de parler à Philaminte, mais, après le départ de Martine, il laisse « éclater » sa colère et exprime vivement ce qu'il a sur le cœur. N'est-ce point, en pareille occurence, un acte de bravoure, que de réintégrer dans la famille la servante expulsée ? Ce mari faible mérite donc de bénéficier largement des circonstances atténuantes. — Il le mérite d'autant plus, que c'est un bon cœur : il ne marchanderait pas son affection à Philaminte et à Armande ; bravement il se résigne encore à dire à son épouse « et mon cœur et ma mie ». Ces doctes personnes planent au-dessus de ces misères, et le pauvre vieux reporte sa ten-

dresse sur sa fille Henriette ; il y a dans ce caractère un coin de sensibilité douce et gaie : il s'émeut au spectacle des « jeunes amours » et parle avec un sourire malin de ses « fredaines » : nous n'y croyons guère, par bonheur, car son caractère le prédispose à une bienheureuse modération. — Sans doute, cette modération ne va point sans quelque prosaïsme. Il semble professer pour le savoir et le beau langage un parfait mépris :

> Je vis de bonne soupe et non de beau langage.
> Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
> Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas ?
>
> (Acte II, Scène 7.)

Il prétend soigner son corps, fût-il une « guenille ». Est-ce à dire qu'il méprise absolument la science ? qu'il soit stupidement inintelligent ? Non point. Chrysale s'emporte à des extrêmes, car il parle à des gens qui, par un extrême différent, compromettent tout dans la maison. — Ainsi donc, ce caractère, singulièrement riche et nuancé, nous paraît poussé jusqu'au type : Chrysale est le représentant des maris « braves gens » qui tiennent par-dessus tout à garder la paix en ménage, fût-ce au prix de quelques capitulations, et des bourgeois sensés, sages en leurs désirs, mais bons vivants, gardant, au milieu des contradictions et des vicissitudes humaines, intact, le zèle de la conservation personnelle. Il est un exemplaire de ce qu'était le bourgeois moyen du XVII^e^ siècle : Retz a raconté que les bourgeois frondeurs qui élevaient des barricades ne se « désheuraient » jamais pour leurs repas. Chrysale laisse donc bien loin de lui Gorgi-

bus : celui-ci n'est qu'une légère et rapide esquisse; celui-là est un type.

II *Henriette.* Plus et mieux que Chrysale, sa fille Henriette représente, en face du pédantisme, le naturel et la simplicité. — Jamais elle ne s'est commise avec les prudes de sa famille, et elle éprouve pour leur travers une instinctive répugnance. Elle a la droiture de ne le point cacher : seule, elle demeure froide et silencieuse à la lecture des œuvres de Trissotin ; elle refuse les embrassades de Vadius parce qu'elle « n'entend pas le grec ». Cette jeune fille a une tête fort bien équilibrée et solide : elle a échappé à la contagion du bel esprit. — C'est pourquoi Henriette voit juste : elle a vite discerné le vrai mérite : toutes ses sympathies, l'ardeur de ses désirs vont à Clitandre, honnête homme, sincère comme elle, instruit, mais sans affectation ni sot orgueil. — Et parce qu'elle voit juste et droit, elle veut avec une fermeté invincible et très éclairée sur l'emploi des moyens. Ni les prétentions d'Armande, ni la faiblesse de son père, ni les tyranniques injonctions de Philaminte, ne parviennent à la décourager ou à l'ébranler. Son choix, justifié, est fixé à tout jamais :

> Je vais tout essayer pour nos vœux les plus doux ;
> Et si tous mes efforts ne me donnent à vous,
> Il est une retraite où notre âme se donne
> Qui m'empêchera d'être à toute autre personne.
>
> (Acte IV, Scène 5.)

Son courage grandit encore en face de Trissotin : elle a la bravoure de le prier franchement et de lui dire son fait avec une ironie virile. — Cette jeune fille sensée est un brave cœur ; et elle reste

fort respectueuse vis-à-vis d'une mère cruelle, pleine d'une affection mêlée de pitié pour son bourgeois de père. — Mais Henriette fait-elle du savoir un état suffisant ? Elle semble affecter l'ignorance :

> Je sais peu les beautés de tout ce qu'on écrit,
> Et ce n'est pas mon fait que les choses d'esprit....
> (Acte III, Scène 2.)

> Les doctes entretiens ne sont point mon affaire....
> Je me trouve fort bien, ma mère, d'être bête ;
> Et j'aime mieux n'avoir que de communs propos,
> Que de me tourmenter pour dire de beaux mots.
> (Acte III, Scène 4.)

Cela ne prouve point qu'Henriette soit ignorante et « fasse profession » de chérir l'ignorance ; ces paroles sont une réponse au pédantisme et revêtent un peu la forme d'une boutade. Elle a su mériter l'amour de Clitandre qui est un seigneur distingué : ceci nous est déjà une garantie de son intelligence et du sérieux de ses connaissances. A coup sûr, Henriette n'a point l'imagination vive ou rêveuse, ni l'âme fort poétique ou portée aux sublimes spéculations. Tant mieux : elle n'en est que plus équilibrée, plus vaillante et plus dévouée : elle n'en sera que plus parfaite épouse et mère.

III. *Clitandre*

Clitandre est le digne protagoniste d'Henriette, ennemi du pédantisme et de toute sorte d'affectation, honnête homme, sincère, naturel et droit. Il fut un instant retenu par l'amour d'Armande, mais sa pruderie l'a vite éloigné ; il déteste les pédants. Il dit aux pédants leur fait avec une franchise qui ne garde pas de ménagement : il traite avec rudesse la folie de Bélise, il cingle d'ironie la quintessen-

ciée Armande, garde vis-à-vis de Philaminte des procédés froids ou railleurs. Il ne sait pas ruser, ni « s'aider » dans la réalisation de ses desseins : Henriette le lui reproche avec douceur. — De même, il ne marchande point son dévouement. Lorsque la famille d'Henriette semble frappée par l'infortune, loin de fuir comme Trissotin, il partage la peine de ceux qu'il aime et souhaite plus que jamais de s'associer à leur destinée. C'est une âme franche et un brave cœur. — De plus, intelligence claire, lumineuse, Clitandre représente le bon goût de la Cour contre le pédantisme : ce personnage tient par là dans la pièce une grande importance. Il exprime de vraies doctrines en matière d'éducation et de conduite morale :

Il semble à trois gredins, dans leur petit cerveau,
Que, pour être imprimés et reliés en veau,
Les voilà dans l'État d'importantes personnes....
Gens qui de leur savoir paraissent toujours ivres,
Riches, pour tout mérite, en babil importun,
Inhabiles à tout, vides de sens commun,
Et pleins d'un ridicule et d'une impertinence
A décrier partout l'esprit et la science.
(Acte IV, Scène 3.)

Clitandre s'élève donc vivement contre la « science livresque » : celle-ci, toute seule, ne peut faire que des sots :

La science est sujette à faire de grands sots.
Un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.
(Acte IV, Scène 3.)

Le véritable gain de nos études est de nous rendre meilleurs et plus sages, de nous faire non seule-

ment « une tête bien remplie », mais encore et surtout un jugement sain. « Fâcheuse suffisance qu'une suffisance purement livresque », disait Montaigne. Clitandre est dans la saine tradition française. Il y est plus nettement encore lorsqu'il précise sa théorie sur le savoir des femmes, son idéal sur la femme, et oppose aux « femmes docteurs » la femme instruite et modeste :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante afin d'être savante ;
Et j'aime que, souvent, aux questions qu'on lui fait,
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait ;
De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
Et qu'elle ait du savoir, sans vouloir qu'on le sache,
Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.
(Acte I, Scène 3.)

Par ces paroles, Clitandre définit le sens de la comédie ; il précise en même temps ce qu'est la véritable science et la fausse science.

c) Questions intéressantes soulevées par cette pièce :

On a dit que la théorie formulée par Clitandre dans cette tirade exprime l'idéal de Molière en ce qui concerne l'éducation des femmes, Peut-être, mais il importe de préciser la question. — Molière exprime-t-il une « théorie » proprement dite, un « programme d'instruction ? »

1) *Opinion de Molière sur l'Éducation des Femmes.*

Les uns disent qu'il combat de parti-pris le savoir chez la femme, qu'il fait siennes les boutades de Chrysale, que la femme ne doit, à son gré, s'occuper que du pot-au-feu et du soin du ménage, que si on lui souffre quelque instruction, ce n'est qu'à

regret, qu'il ne faut lui permettre que des « cla
tés », c'est-à-dire des connaissances rares et supe
ficielles. « Selon toute apparence, dit Schlegel, «
sont ses propres opinions que Molière a exprimé
dans la doctrine étroite de Chrysale sur la dest
nation de la femme. » Le critique allemand a jug
en cette occurrence, avec son habituelle lourdeu
Il est bien clair à qui sait lire, que la boutade d
Chrysale exprime ici la pensée d'un homme e
colère, en colère très justement, mais en colèr
et rien de plus. Il joue, en cet endroit, un pe
sonnage plaisant, et le comique résulte du choc d
deux exagérations contraires. Molière ne peu
prendre à son compte les boutades de Chrysal
pas plus que, dans *L'École des Femmes*, il ne faisa
siennes les boutades d'Arnolphe.

Mais Clitandre n'exprime-t-il pas, lui, la pensé
de Molière ? Assurément, et avec une netteté qu
ne laisse place à aucun doute : Clitandre e
l'homme raisonnable de la pièce, qui traduit
jugement de la Cour, à quoi tient Molière pa
dessus tout. — Or, que dit Clitandre ?

> Je consens qu'une femme ait des clartés de tout.
>
> (Acte I, Scène 3.)

Il ne dit pas : Je veux ; il dit : Je consens,
ne m'oppose pas ; cela est relatif, dépend des ci
constances, des conditions, que sais-je ? Pas d
règle générale, pas de nécessité fixe. Clitandr
et par conséquent Molière, ne prétend pas s'é
ger en pédagogue ; c'est un homme du mond
qui entre en lutte, pour un fait très grave, avec u
pédant : attiré sur un terrain qui n'est pas le sie

il ne cache pas son sentiment : il n'est point certes un ennemi du savoir, il respecte la science, sans en proclamer la nécessité, voire l'utilité pour la femme ; mais très positivement il déteste le pédantisme, le condamne et l'exclut avec vigueur de l'éducation de la femme. La femme selon son cœur et selon son esprit est Henriette : or Henriette est, comme lui, franche et droite ; comme lui, simple, naturelle, raisonnable et dévouée ; comme lui, elle déteste le pédantisme ; douée, d'ailleurs, d'un jugement admirable, peut-être est-elle fort savante ; sa modestie cache son savoir ; en tout cas, Clitandre, sans mépriser les connaissances d'Henriette, n'en fait pas état comme d'un motif appréciable de son choix. — Qu'est-ce à dire ? L'opinion de Molière nous semble surtout critique et négative : on ne voit pas nettement ce qu'il veut en matière d'éducation des femmes, on voit très clairement ce qu'il ne veut pas. Il ne veut pas, et comme il a ison ! d'une science mal comprise et mal digé- ë qui fait oublier à la femme son essentielle naturelle destination : garder au foyer la paix t l'union de tous, prodiguer pour la vie matérielle et morale de tous, ses trésors de tendresse consolatrice et de dévouement réparateur. Rôle sublime, qui grandit l'épouse et la mère jusqu'à une incomparable dignité. Molière ne veut pas non plus de ces coteries, de ces groupes littéraires ou scientifiques, où les femmes s'érigent en juges souverains sur des questions d'ordre trop intellectuel ou rationnel. C'est qu'il y a là un péril véritable : la femme, nous semble-t-il, est plus facilement à la merci des impressions, du senti-

ment, des enthousiasmes factices ; elle éprouve, à raisonner ses préférences ou à justifier ses antipathies, plus de difficultés que l'homme. Ces coteries, ces académies de femmes, risquent donc de n'être, au lieu d'une école de bon goût, que des cercles d'admirations intéressées ou de dédains capricieux. De plus, en vertu de l'instinct dominateur qui caractérise la femme, ces groupes deviennent comme des bureaux du bel esprit : c'est là qu'il importe de plaire et de se faire agréer ; et ces jugements sont sans appel et exclusifs :

Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis !
(Acte III Scène 2.)

Cela devient une tyrannie néfaste, comme toute mode, comme tout snobisme ! — Voilà la portée de l'œuvre de Molière : portée négative et d'ordre critique, mais très grave et fort étendue.

2) *Opinion de son temps.*

Du reste, à qui trouverait trop étroit l'idéal de Molière, nous ferons observer qu'il fut l'idéal de son temps. Balzac l'a formulé dans une lettre suggestive sur « les Amazones et les Femmes Savantes ». M^lle^ de Scudéry, qui, de sa part, était pourtant une précieuse, écrit dans *Le Grand Cyrus* : « Ce que je pose pour fondement est qu'encore que je voulusse que les femmes sceussent plus de choses qu'elles n'en sçavent pour l'ordinaire, je ne veux pourtant jamais qu'elles agissent ni qu'elles parlent en sçavantes. Je veux donc bien qu'on puisse dire d'une personne de mon sexe qu'elle sçait cent choses dont elle ne se vante pas ; qu'elle a l'esprit fort éclairé.... Mais je ne veux pas qu'on puisse dire d'elle : C'est un

femme sçavante, car ces deux caractères sont si différents qu'ils ne se ressemblent point. » On ne peut donc reprocher à Molière de n'avoir point posé le problème de l'éducation des filles dans les termes et suivant l'étendue où il se pose aujourd'hui.

3) Problème de l'Éducation des femmes *de nos jours.*

Déjà, du temps de Fénelon, le point de vue s'était déplacé et singulièrement élargi. De nos jours, nous estimons qu'il faut faire à la jeune fille très grande part à l'instruction ; mais,tout d'abord, ceci est affaire de mesure et de circonstances ; le degré d'instruction à conférer aux jeunes filles dépend de leur milieu, de leur situation familiale, de leur avenir : il importe essentiellement de ne point faire des déclassées et de ne pas brûler des étapes. Cette réserve faite, il est bon que la jeune fille reçoive une forte instruction, car c'est de soi chose belle et bonne ; en vertu même du droit naturel, la jeune fille doit pouvoir orner son âme, développer ses facultés, tendre à l'épanouissement de tout son être dans la pleine lumière et dans la vérité. Il faut aussi qu'elle se rende apte, si sa condition le demande, à partager la vie de son époux, sa vie intellectuelle, afin de mieux pénétrer dans sa vie morale. De plus, les conditions de la vie sociale contemporaine, la concurrence vitale, l'encombrement des carrières, les difficultés grossissantes des métiers rendent plus légitime l'instruction de la jeune fille. Nous ajouterons pour nous, chrétiens, des raisons encore plus hautes qui sont des raisons de prosélytisme. En ces temps où la vérité subit de toute part de si formidables assauts, elle réclame le concours de tous les bons

vouloirs ; or, la femme, parce que le ciel l'a douée à
généralement d'une somme plus grande d'ardeur et de dévouement, et aussi d'une puissance de séduction plus efficace, peut être pour la vérité un auxiliaire et un apôtre singulièrement précieux : le zèle que déploient les ennemis du bien à conquérir cette puissance doit nous éclairer sur nos obligations à ce sujet. Enfin, en ces temps de lutte ouverte contre l'enseignement chrétien, il est à souhaiter que les épouses et les mères soient profondément et largement instruites, afin de faire mieux respecter les droits de leur conscience et de leurs enfants, pour être en mesure de vérifier les affirmations des faux éducateurs et, au besoin, pour assumer elles-mêmes la charge, plus que jamais sacrée, d'éducatrices. — Oui, l'instruction pour la jeune fille, légitime et bonne de droit naturel, est devenue une nécessité sociale, une nécessité morale et religieuse. — Il est une limite que la femme ne doit pas franchir en pareille matière : qu'elle ne s'absorbe jamais dans l'étude et l'instruction au point d'en oublier ses devoirs essentiels de mère et d'épouse, au point de négliger la direction du ménage, la vigilance sur les intérêts de son mari et de ses enfants, de laisser à d'autres, mercenaires ou intrus, le soin de labeurs et de peines qui font sa dignité. Que jamais, non plus, son instruction ne la rende pédante ; mieux vaut une femme modeste et vertueuse, dépourvue de savoir, qu'une femme savante et pédante.

Les Femmes Savantes posent d'autres questions fort importantes : celle de la « lutte des sexes »

d'abord. Philaminte, Armande, Bélise, mais surtout Philaminte, sont des « féministes » pour qui l'émancipation de la femme est un dogme naturel. Philaminte parle et agit en souveraine dominatrice. Assurément, tel n'est point l'idéal de Molière : le caractère qu'il donne aux pédantes, tout l'ensemble de la pièce, le prouve : d'ailleurs, pouvait-il, de gaieté de cœur, proclamer l'empire de la femme, lui qui eut tant à souffrir des caprices féminins ! Son idéal serait-il donc celui qu'exprime Martine : « Ce n'est point à la femme à prescrire....

4) Question de *l'émancipation de la femme.*

La poule ne doit point chanter avant le coq. »
(Acte V, Scène 3.)

Nous ne le croyons pas, car il y a là aussi une exagération ; nous sommes en présence de deux exagérations contraires. Peut-être l'idéal de Molière est-il dans le juste milieu : tel est, en tout cas, l'idéal conforme à la raison. Non, que les femmes ne soient pas des Philaminte, c'est-à-dire émancipées de l'autorité du chef de famille ; ce serait un détestable renversement et la source de bien des ruines ; mais que, d'autre part, le mari, toujours fidèle et aimant, traite son épouse ainsi que « sa moitié » : elle partage de droit naturel et divin, les sentiments, les pensées, l'âme, la vie, l'autorité, les responsabilités de l'époux : elle ne peut même abdiquer, sans injustice et souvent sans grave inconvénient, ni l'une, ni les autres.

La comédie de Molière tend encore à faire ressortir les dangers de la demi-culture littéraire ou

5) De la *demi-culture.*

scientifique, et par là, peut-être plus encore que pour les autres motifs, elle prend une portée singulièrement actuelle. Trissotin et Vadius sont les types fixés du pédant arriviste et du pédant gaffeur ; comme Diafoirus et Thomas étaient les types fixés de la routine solennelle. Molière a raillé en eux l'érudition purement livresque, le culte des formules creuses, la recherche de l'effet verbal au lieu de l'étude et de l'expression attentive du réel.

6) Du snobisme littéraire.

Enfin, la comédie prend une portée plus générale en ce qu'elle combat un mal redoutable : la manie ou le snobisme littéraire. « La littérature, dit M. Faguet, a une foule d'excellents effets et d'excellentes influences ; mais comme toute chose elle a son danger aussi, quand elle prend une grande importance dans la vie d'une nation. Elle est séduisante au point de faire oublier la réalité et de faire peu à peu perdre le sens du réel. Elle crée des êtres factices pour ainsi dire, des êtres qui ne vivent ou voudraient ne vivre que d'idées et de beaux entretiens. Formés et effet de cet état d'esprit : le salon littéraire, le pédant, le précieux, la précieuse, la spirituelle. Ces êtres factices et qui voudraient être immatériels sont des êtres comme nous pourtant ; ils sont pères, mères, maîtres de maison. Et la réalité dont ils voudraient s'abstraire existe autour d'eux et prend sur eux sa revanche. Il se trouve que cette « spirituelle », si dédaigneuse des gens vulgaires, s'aperçoit un jour qu'elle n'a été ni bonne maîtresse de maison, ni bonne mère, ce que les gens vulgaires savent être. Il faut bien se garder de s'écarter ainsi de la nature. La littérature, la spéculation sont au

nombre des choses qui en éloignent ; elles peuvent égarer ; elles peuvent pervertir. » (E. Faguet. *Propos de Théâtre.* — Ire série, p. 76.) Tout cela est fort judicieux, on ne saurait mieux dire. En combattant ce mal, Molière se rencontre avec Rousseau ; comme lui, il soutient vraiment que les lettres, les sciences et les arts sont nuisibles au bonheur de l'humanité. Mais, à la différence de Jean-Jacques, Molière discerne et précise avec mesure : il condamne les lettres, les sciences et les arts au moment où ils risquent fort d'absorber l'homme tout entier, et de l'écarter du chemin de la raison.

Ainsi donc, *Les Femmes Savantes* présentent un intérêt singulier. Les questions que soulève cette Comédie sont éternelles : elles se posent de nos jours avec plus d'acuité que jamais. Le pédantisme et le snobisme ne sont pas d'un temps, ils ne font que changer de forme. Dans « *Le monde où l'on s'ennuie* », Édouard Pailleron a mis en scène des précieuses et doctes personnes qui applaudissent non plus un Mascarille ou un Jodelet, un Trissotin quelconque, mais le type moderne, le beau conférencier Bellac. Dans « *Blanchette* », M. Brieux pose à nouveau la question de l'éducation intellectuelle de la jeune fille, qui se complique aujourd'hui de graves préoccupations sociales.

d) Étude du Style.

La perfection du style répond à la richesse du fond. *Les Femmes Savantes* nous paraissent la comédie la mieux écrite de Molière : le poète semble en avoir soigné la forme avec une particulière

1) *Plus de soin.* application. — On y trouve moins de négligences, d'incorrections et de hardiesses, moins d'impropriétés ou d'incohérences; il faut même reconnaître que ces imperfections diverses sont ici en très petit nombre. — Le langage, comme dans toutes les Comédies, est remarquable de vie, de naturel, de relief dramatique, d'adaptation aux caractères. Quelle franche et vigoureuse saveur dans les tirades de Martine qui parle sa langue, avec ses expressions propres et son tour populaire, qui n'est point surchargée avec excès de termes spéciaux à sa situation et à son milieu! Martine d'ailleurs parle mieux, plus français que Marotte. Quel franc réalisme, sobre encore et jamais grossier, dans les boutades de Chrysale! Celui-ci, comme Martine, et moins pourtant qu'elle, use largement de métaphores d'un tour vif, franches et populaires; ces métaphores restent naturelles, et l'auteur a soigneusement évité de les prolonger ou de les pousser, comme faisaient les précieux. — Ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans le style des *Femmes Savantes*, c'est la délicatesse fine, souvent même raffinée : délicatesse dans le langage de Clitandre, l'homme du monde qui s'exprime avec une haute distinction, qui sait traduire son amour à Henriette en des termes simples, chaleureux et pourtant élevés, qui sait aussi manier avec art l'ironie, tantôt subtile et voilée, tantôt indignée, cinglante et vigoureuse; délicatesse aussi dans le langage d'Henriette, simple comme son âme qui s'ouvre à Clitandre sans effort et en toute vérité, qui sait railler finement Armande ou Trissotin, et résister à Philaminte sans jamais

2) *Vie, Relief dramatique et réaliste.*

3) *Finesse.*

lui manquer de respect. C'est surtout dans le langage des Pédants que se manifeste la délicatesse de Molière. Avec un art souple, il a su reproduire leur style quintessencié, leurs recherches élégantes, leurs affectations sentimentales ou littéraires, nuançant le style propre à chacun d'eux. Ils parlent tous avec une galanterie subtile, mais Trissotin est plus maniéré, Vadius plus épais ; Philaminte, Armande et Bélise sont toutes fort « superlatives » et « exclamatives », puristes et contournées, mais Bélise est plus obscure et plus vulgaire en son affectation stupide ; Armande plus minaudière et Philaminte plus hautement et plus sérieusement prétentieuse. — Le même soin du fini, du détail, se retrouve dans la versification : moins d'hiatus et moins de prose ; les vers, pleins et expressifs, sont d'une sonorité, j'allais dire d'une qualité musicale très particulière ; d'un rythme souple, facile, varié suivant les nuances légères du sentiment, ils comportent en outre un cachet de haute distinction qui tient à la nature du sujet et au caractère des personnages.

4) Perfection, souplesse, valeur expressive de la Versification.

LES FEMMES SAVANTES

ÉTUDE LITTÉRAIRE

D'UN FRAGMENT DE LA SCÈNE VII DE L'ACTE II

Chrysale.

C'est à vous que je parle, ma sœur ;
Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.
Vos livres éternels ne me contentent pas,
Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,
Et laisser la science aux docteurs de la ville ;
M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans,
Cette longue lunette à faire peur aux gens,
Et cent brimborions dont l'aspect importune,
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens.
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères, sur ce point, étaient gens bien sensés
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.

ENTRÉE EN MATIÈRE.

La précieuse Philaminte a chassé une bonne servante, parce qu'elle manquait aux « lois de

Vaugelas ». Le maître de maison, Chrysale, excellent bourgeois plein de bon sens, a timidement essayé d'empêcher l'expulsion ; mais en face de ce « dragon » qui est sa femme, il a perdu toute sa bravoure. Pourtant, sous le coup de l'indignation, il reprend de l'audace ; excité par les tracasseries, les « coups d'épingle » de sa sœur Bélise et de sa femme Philaminte, il s'échauffe de plus en plus, et finit par éclater. Arrêté dès le début de sa tirade par l'interrogation menaçante de Philaminte, il bat en retraite en s'adressant à Bélise ; mais ce qu'il dit s'applique, en réalité, dans sa pensée, à toutes deux. — Ce couplet est un des plus importants des *Femmes Savantes*, car si, en vertu même de sa place et du sujet général de la comédie, il n'a point de portée dramatique ni psychologique ; si, au point de vue de la forme, il ne se distingue que par les traits généraux du style de Molière, il exprime un grave problème littéraire, et trace un programme d'éducation des femmes.

« Situer » le morceau.

Idée générale.

On y peut distinguer deux grandes parties : une partie négative et une partie positive. — Tout d'abord Molière montre, en empruntant ses exemples chez lui, ce que les femmes ne doivent pas faire : qu'elles évitent de garder « éternellement » les livres avec elles ; qu'elles laissent la science « aux docteurs de la ville ; » ne se mêlent pas de « ce qu'on fait dans la lune ». Semblables occupations sont, pour la femme, bien peu « honnêtes ». Elle a certes des fonctions plus hautes à remplir. Chrysale expose ici son programme positif. Il en proscrit tout enseignement intellec-

A. Étude du FOND.

1) La *Composition*. (Suite des diverses parties. Manière dont elles sont agencées entre elles).

tuel ; la femme veillera aux soins du ménage ; elle a aussi un rôle moral à exercer : « former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants ». D'ailleurs les anciens, qui étaient des sages, ne l'entendirent pas autrement ; il leur suffisait que la capacité des femmes s'élevât à distinguer un pourpoint d'un haut-de-chausse. Chrysale choisit de hautes autorités : l'expression ancienne qu'il apporte en preuve à ses dires est dans Montaigne (*Essais*, 1,24), d'après qui le duc de Bretagne, François, fils de Jean V, aurait dit « qu'une femme était assez sçavante quand elle sçavait mettre différence entre la chemise et le pourpoint de son mary ». — Il n'y a pas lieu de s'arrêter à l'étude de la composition de ce couplet : disons simplement qu'elle est le triomphe du naturel, de la logique et de la clarté. Point d'effort artistique, rien pour la recherche d'un effet ; tout est raison, vérité, vie ; c'est la marche droite d'une conversation qui va s'échauffant, pour atteindre jusqu'à l'éloquence indignée. — Telle est d'ailleurs la marche générale des scènes de Molière : qu'on lise un morceau de *L'Avare* ou du *Tartufe* ou du *Misanthrope*, tout s'enchaîne avec une facilité qui paraît un jeu ; les diverses parties ressortent très nettement soudées les unes aux autres ; on a reproché au poète des sautes inattendues, des négligences dans les transitions : pareil grief nous semble puéril ; sa logique instinctive, le sens naturel de la vérité et de l'ordre a préservé Molière de l'incohérence et du manque de suite, malgré l'extrême rapidité avec laquelle il compose.

Quoi qu'il en soit, ces quelques vers sont d'une

très haute importance par la théorie qu'ils expriment. Chrysale trace le programme de ce qu'on appelle aujourd'hui l'enseignement ménager dans nos « Écoles des mères » ; cet idéal familial a sa beauté sans doute, il est insuffisant et étroit. Il ne nous appartient pas d'en discuter ici la portée et la moralité, de montrer combien il s'éloigne de l'idéal moderne qui a émancipé la femme. — Mais le programme tracé par Chrysale est-il l'idéal même Molière ? On serait porté à le croire et Schlegel, avec son habituelle finesse, s'est empressé de le soutenir : « Selon toute apparence, dit-il, ce sont ses propres opinions que Molière a exprimées dans la doctrine étroite de Chrysale sur la destination des femmes. » Évidemment, Molière déteste la préciosité ; comme la Sapho du Grand Cyrus, il est « l'ennemi déclaré de toutes les femmes qui font les savantes » ; Chrysale incarne le bon sens ; il est un des personnages que le poète a rendus sympathiques ; il se range parmi les défenseurs de la raison simple, du bon ordre et de la morale. Mais il n'est point vrai que Molière fasse « profession de chérir l'ignorance.

2) *Portée des Idées :* Question de l'Éducation des Femmes.

1° Idéal de Molière.

> Et de haïr surtout l'esprit et la science. »
>
> (Acte I, Scène 3.)

Tout comme dans *L'École des Femmes*, il ne prétend pas assumer à son compte les sottises d'Arnolphe, de même ici ne donne-t-il pas comme siennes les boutades de Chrysale. Ce qui le prouve, c'est que Chrysale s'irrite, en vient à des excès de parole, à des hyperboles, à des idées outrées : l'exagération est évidente et, par suite, l'intention

du poète. « Ce n'est pas, observe M. Faguet, sa pensée d'homme raisonnable que donne Chrysale, c'est sa pensée d'homme en colère. » D'ailleurs il se présente à nous avec des défauts manifestes : il apparaît bien un peu bourgeois, et sa hardiesse est soumise à de singulières épreuves ! Notre sympathie va sans réserve à Henriette qui n'a rien d'une prude et dont le naturel droit, le savoir modeste, lui ont conquis le cœur de Clitandre ; à Clitandre aussi toute notre sympathie ; or Clitandre n'exclut point la science chez les femmes :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout ;
Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante afin d'être savante ;
Et j'aime que souvent, aux questions qu'on lui fait,
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait ;
De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache,
Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.
(Acte IV, Scène 3.)

2° Du 17e siècle.

Ni pédantisme, ni ignorance, voilà ce que Molière exige d'une femme. Ce fut l'idéal même du XVIIe siècle : * déjà, Balzac l'avait exprimé dans sa lettre « *contre les Amazones et les Femmes Savantes* ». Il y a dans le *Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, une longue conversation où Sapho expose des idées absolument semblables : « ce que je pose pour fondement est qu'encore que je voulusse que les femmes sçussent plus

* Nous reproduisons ici des idées, des citations déjà exprimées dans l'étude des *Femmes Savantes :* c'est à dessein, pour offrir un modèle de composition plus complète et plus formelle.

de choses qu'elles n'en sçavent pour l'ordinaire, je ne veux pourtant jamais qu'elles agissent, ni qu'elles parlent en sçavantes. Je veux donc bien qu'on puisse dire d'une personne de mon sexe qu'elle sçait cent choses dont elle ne se vante pas; mais je ne veux pas qu'on puisse dire d'elle : c'est une femme sçavante ; car ces deux caractères sont si différents qu'ils ne se ressemblent point. » — L'opinion de Molière est donc en parfait accord avec celle de son temps.

Tel est l'intérêt de fond que présente ce morceau.

B. Étude de la Forme.
a) *Langue.*

Il nous permet aussi de prendre sur le vif les qualités ordinaires du style de Molière. — Avant de les mettre en lumière, il importe de préciser le sens de certaines expressions et la valeur de quelques constructions syntaxiques.

1) Vocabulaire.

« Solécisme » est pris dans le sens général de faute; c'est proprement une faute contre des règles de syntaxe. — « Éternels » signifie : que vous avez sans cesse entre les mains. — « Hors » est employé en un sens figuré : à l'exception de. De même, Molière dit encore dans *Les Femmes Savantes :*

> Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis.
>
> (III, 2.)

Et Beaumarchais :

> Vous commandez à tout ici, hors à vous-même.
>
> (*Mariage de Figaro*, V, 12.)

« Meuble » est pris dans son sens le plus étendu et désigne tous les accessoires dont la maison est encombrée : cartes, globes, livres, etc. — « Céans » est un mot très souvent employé par Molière pour

désigner la maison. Il est formé de « ça » (ec hac) et de « ens » (intus); il veut donc dire : i dedans. — « Brimborions » a le sens de : men objets sans importance; il le conserve encore nos jours. Telle n'est pas la signification propre primitive. « Brimborions » signifie : menu prières que l'on bredouille. Ainsi nous lisons da Rabelais : « Les brimborions des padres célestins (II, 7.) Au XV^e^ et au XVI^e^ siècles, on trouve briborio et breborion à côté de brimborion. Le mot para être une déformation plaisante de breviariun bréviaire, sous l'influence de bribe, autrefois brimb « Dist-il pas ses breborions. Il barbote, ce m'e avis. » (Greban, *Passion.*) — « Il n'est pas bi honnête » : « honnête » nous paraît avoir ici u sens plus fort qu'il ne l'avait d'ordinaire au XV siècle. A cette époque, le mot signifiait : conform aux convenances. Il semble que, dans l'intentio de Chrysale, il s'agisse d'une chose plus grave : conduite des Précieuses lui doit paraître contrai non seulement aux convenances, mais encore à morale. Le mot comportait d'ailleurs aussi u telle signification au XVII^e^ siècle :

L'argent en honnête homme érige un scélérat.
(Boileau, *Ep.*, 5.)

Comment voulez-vous... qu'une bête
Puisse jamais savoir ce que c'est qu'être honnête?
(Molière, *École des Femmes* I, 1.)

« Connaître » a le sens très étendu de : disti guer. Nous trouvons semblablement dans Racin

Le fer ne connaîtra ni le sexe ni l'âge.
(*Esther*, I, 3.

« Se hausse ». Le verbe « hausser », qui signifie proprement : rendre de dimension plus haute, ne s'emploie comme réfléchi qu'avec le sens figuré de : Vouloir paraître au-dessus de ce qu'on est. « Se hausser » a donc ici une signification rare : s'élever jusqu'à.

Ainsi, le vocabulaire de ce morceau, particulièrement expressif et pittoresque, ne s'écarte pas en général du vocabulaire des meilleurs écrivains du XVII^e^ siècle. La syntaxe est d'une grande liberté ; elle reste pourtant régulière et conforme à l'usage du temps. 2) Syntaxe.

La construction : « Le moindre solécisme en parlant vous irrite », paraît irrégulière de nos jours. Elle est conforme à la grammaire de l'époque. Tandis qu'aujourd'hui le sujet d'une proposition subordonnée, infinitive ou participe, doit être le même que celui de la principale, dans l'ancienne syntaxe, plus libre, il pouvait être différent. Ainsi :

La fortune vient en dormant.

(= quand on dort.)

De même, nous trouvons dans *Britannicus* :

Ai-je mis dans sa main le timon de l'État,
Pour le conduire au gré du peuple et du Sénat ?
(I, 1.)

(= pour qu'il le conduise.)

« Un Plutarque à mettre mes rabats ». « A » est évidemment employé à la place de « pour », marquant destination. Cet usage est désormais vieilli. Mais Racine écrit :

Il n'attend qu'un prétexte à l'éloigner de lui.
(*Andromaque*, II, 3.)

Du reste, observons qu'au XVII^e^ siècle la préposition « à » (comme la préposition « de ») tend à remplacer toutes les autres :

« A quelle utilité » (au lieu de pour quelle utilité), dit la Fontaine (II, 13).

A raconter ses maux souvent on les soulage.
(Corneille, *Polyeucte*, I, 3.)

(= en racontant.)

« Une lunette à faire peur ». Ici la préposition « à » équivaut à l'adjectif : capable de. — « Étaient gens bien sensés ». L'article, n'existant pas en latin, s'employait moins dans l'ancienne langue que dans la langue moderne. Ainsi Molière dit encore au début des *Femmes Savantes :*

Et de vous marier vous osez faire fête.

Dans *le Tartufe*, nous trouvons l'expression : « faire leçon ». (Acte I, scène 1.)

b) *Style* proprement dit.

Cette syntaxe reste donc, malgré sa facilité et sa hardiesse, qui s'expliquent bien, d'ailleurs, par le caractère de Chrysale, d'une parfaite régularité. Trop souvent, sans doute, Molière s'en est départi ; il écrit trop facilement et trop vite ; il ne sait pas

1) Des négligences de Molière en général.

corriger ses vers. Aussi trouve-t-on mainte incorrection dans ses œuvres ; et pourtant l'on ne peut souscrire au jugement de La Bruyère : « Il ne lui a manqué que d'écrire purement » ; c'est là une appréciation d'une excessive sévérité.

2) Naturel.

D'ailleurs, ces négligences s'expliquent par le naturel parfait du style. Molière excelle à prêter à ses personnages le style approprié à leur caractère :

aussi, le langage du bon bourgeois est-il simple comme son idéal, pleinement opposé à celui de Philaminte, de Bélise et d'Armande. Lui aussi parle « tout droit » comme Martine, quoique plus correctement. — Sous la poussée de l'indignation, le ton s'anime ; et le brave homme en viendra, à la fin, à des outrances de colère. Toute cette tirade est soutenue d'un beau mouvement large et vigoureux. — Le naturel et la vie du morceau sont accrus par le réalisme pittoresque du style. Les idées de Chrysale revêtent la forme d'images concrètes et d'objets physiques ; Molière a saisi sur le vif les manies des précieux, des cuistres et des pédants ; il en a noté les gestes et le langage ; il les reproduit dans ses comédies ; il a recueilli même les anecdotes intéressantes pour l'étude de la société du temps ; quand il fait dire à Chrysale : « Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats », il semble se souvenir de ce Bélastre qui va demander un livre à un libraire : « A quoi voulez-vous en venir ? dit le marchand. — C'est pour mettre mes rabats en presse », dit Bélastre. Molière est bien un « grand et habile picoreur », ainsi que l'appelle un contemporain. — Mais ce réalisme reste ici d'ordre familier : Chrysale, dont la verve s'échauffe graduellement, aime les expressions populaires : « Vous devriez brûler tout ce meuble inutile ;... Cette longue lunette à faire peur aux gens ;... Cent brimborions... » Son parler est le parler savoureux, suggestif, vigoureusement imagé, du peuple de France. — Remarquons enfin l'admirable souplesse de cette versification. Un critique grincheux, comme Schlegel, la trouvera négligée : il est évi-

3) Mouvement.

4) Réalisme pittoresque.

5) Tour populaire, verve savoureuse.

6) Souplesse de versification.

dent que Molière ne soigne pas ses vers ; les chevilles sont nombreuses, les rimes sont souvent pauvres, même dans *Le Tartufe*, même dans *Le Misanthrope*. La versification est ici parfaitement appropriée : par un facile jeu de coupes et de césures, elle produit l'effet d'une conversation aisée, mouvementée ; elle est d'ailleurs suffisamment soignée et riche pour un personnage comme Chrysale, qui ne se pique point de haute littérature.

Conclusion. Tel est l'intérêt de ce morceau. Il a, au point de vue du fond, une haute portée littéraire et morale ; il nous révèle, quant à la forme, les qualités essentielles de la langue de Molière, qui sont les qualités mêmes de son théâtre : le naturel et la vie.

BOILEAU

(1636-1711)

A. — *LA VIE*

La vie de Nicolas Boileau-Despréaux est la vie tout unie d'un excellent bourgeois, célibataire et bien rangé, sans nul roman et sans tragédie ; elle permet de mieux comprendre la poésie et la critique « du législateur du Parnasse ».

a) *Origines.*

Nicolas Boileau est né à Paris le 1er novembre 1636 dans une maison de la Cour du Palais. Ses aïeux étaient, selon Dupin, « une famille illustre de la robe » et se targuaient de hautes alliances avec les Amelot et les Rohan-Soubise. Ils se prétendaient issus de Jean Boileau, notaire et secrétaire du roi, anobli en 1371, ce qui leur conférait une noblesse de trois cents ans. Le père de notre poète, Gilles Boileau, était greffier à la Chambre du Palais ; sa mère était fille d'un procureur ; plus tard, les mariages de ses dix sœurs lui donneront pour beaux-frères encore deux procureurs, un commissaire au Châtelet, voire le fils d'un tailleur. Ainsi, l'auteur des *Satires* est un authentique bourgeois et, s'il ne tarde pas à perdre les goûts familiaux de procédure, il gardera fidèlement l'âme de sa race.

b) *Premières Jeunesse.*

A dix-huit mois, il perdit sa mère ; son père, veuf pour la seconde fois, ne s'étant pas remarié, il grandit dans un triste logis sans chaleur et sans tendresse aux mains d'une servante bougonne. Il ne semble point qu'il ait goûté beaucoup d'affection de la part de ses grandes sœurs, ni qu'il en ait beaucoup témoigné à sa petite sœur ; les Boileau n'étaient pas tendres et Nicolas est de la famille. Le faut-il regretter ? Du moins, le poète resta vigoureux et sain d'esprit, équilibré d'humeur, de cœur bon et fidèle. Il eut sous les yeux, dès son enfance, des paysages charmants, soit à la vigne paternelle de Clignancourt, soit à la maison de campagne de Crosne, dans la vallée que domine Montgeron ; ces paysages ne l'ont point pénétré, ni, dirait-on, ému ; il lui manquait l'âme de Jean de La Fontaine ou d'André Chénier. Mis au collège d'Harcourt, il dut subir, à 14 ans, l'opération de la taille. De ses années d'étude, il ne reste d'ailleurs pas de souvenir ; à peine, dans ses *Réflexions sur Longin*, une silhouette de cuistre solennel, son professeur de rhétorique, lequel pourtant, en lui enseignant le grec et le latin, préparait le plus sûrement son avenir. Destiné à l'Église par le rigide greffier, tonsuré en 1647, il est mis à la théologie en 1652, mais tout en gardant les fruits de cette étude, il ne conserve de goût que pour la littérature ; on le tourne vers le droit, même succès, même dégoût. Il lui faut pourtant entrer chez son beau-frère Dongois pour se former à la chicane et se faire recevoir avocat (1656). Plaida-t-il jamais ? Probablement non : en revanche, il fait des vers : il

achève une tragédie romanesque ébauchée au collège, compose deux chansons à boire, une énigme en vers ; un sonnet galant, voire une ode où il invective les Anglais et décrit des batailles navales futures. En 1657, la mort de son père lui permet de suivre sans contrainte ses goûts littéraires.

c) *Premières Satires.*

De 1660 à 1666, Boileau compose ses sept premières *Satires ;* il allait les récitant dans les salons et dans les réunions d'amis ; elles étaient donc déjà connues quand il les publia en 1666. Cette édition eut un succès si éclatant que Boileau la fit réimprimer en 1668, en y ajoutant la satire VIII et la satire IX. Le succès était dû à des raisons d'actualité autant du moins qu'au mérite de ces œuvres. Les écrivains pris à partie par le poète étaient grands personnages, bien en cour, en faveur dans les salons, influents à l'Académie ; les attaques du satirique ne pouvaient donc manquer d'amuser le public, parfois même de le scandaliser, en tous cas de l'intéresser. Boileau fit preuve d'un singulier courage en livrant au ridicule les Chapelain, les Cotin, les Pradon ou les Scudéry, les Desmarets, les Bonnecorse ; ceux-ci étaient protégés par de grands seigneurs, protecteurs eux-mêmes : le duc de la Feuillade dénonça Boileau à Louis XIV, le duc de Montausier s'écria : « Il faudrait l'envoyer aux galères couronné de lauriers ou bien le mener lui et tous les satiriques du monde rimer dans la rivière ». Ses ennemis ne reculaient point devant les pires procédés : ils ne cessaient de représenter le poète comme un libertin, et cette dénonciation était

fort périlleuse. Dans cette lutte violente, Boileau trouva, d'ailleurs, de puissants et dévoués amis et défenseurs : citons seulement Mme de Lafayette, le duc de La Rochefoucauld, la princesse de Conti, Mme de Longueville, Mme de La Sablière, le duc de Vivonne, les Mortemart, M. de Pomponne, les deux Lamoignon, M. de Seignelai, le grand Condé ; il fut en relations avec le grand Arnauld et tous les jansénistes célèbres, et, d'autre part, il demeura lié avec le P. de la Chaise, le P. Rapin, Bourdaloue ; il est, dès 1663, l'ami intime de Racine, La Fontaine, Molière. En 1669, Boileau est présenté à Louis XIV par le duc de Vivonne. Le roi lui garda toujours son amitié et sa solide faveur, il s'interposa pour son élection à l'Académie et en fit son historiographe avec Racine, et nous verrons avec quelle belle franchise pourtant le traitait le poète.

d) *Premières Épîtres et Œuvres diverses, L'Art poétique. Boileau historiographe du roi.*

De 1669 à 1674, Boileau publie ses premières *Epîtres* au nombre de cinq : il donne entre temps le *Dialogue contre les Modernes qui font des vers latins* (1670) et l'*Arrêt burlesque* (1671). Il fait paraître l'*Art poétique* en 1674, et Mme de Sévigné écrit à sa fille, le 15 janvier de cette année : « J'allai dîner samedi chez M. de Pomponne, comme je vous avais dit et fus jusqu'à cinq heures ; il fut enchanté, enlevé transporté des vers de la *Poétique* de Despréaux. D'Hacqueville y était, nous parlâmes, deux ou trois fois, du plaisir que j'aurais de vous la voir entendre ». Le roi voulut que le poète lui en récitât plusieurs passages, et il se fit répéter deux fois les vers du troisième chant sur les âges. La même année

paraît le *Traité du sublime de Longin*, en 1683, le *Lutrin*, commencé dès l'année 1670, poème héroï-comique destiné à tourner en ridicule, d'une manière plaisante, le burlesque âprement combattu dans les *Satires*, et la même année quatre nouvelles *Epîtres* (6 à 9) composées de 1675 à 1677. Boileau est, depuis 1677, historiographe du roi avec Racine. Il s'acquitta de ses fonctions avec grand dévouement, sinon toujours avec la dernière bravoure. Il n'accompagna le roi que pendant la campagne de Flandre en 1678 et pendant celle d'Alsace en 1681 : il était de santé fragile et aussi peu guerrier que possible, beaucoup moins guerrier que l'auteur de Bérénice : on conte à ce sujet des anecdotes irrévérencieuses. Louis Racine écrit dans ses *Mémoires :* « Un jour, après une marche fort longue, Boileau, très fatigué, se jeta sur un lit en arrivant, sans vouloir souper. M. de Cavoye, qui le sut, alla le voir après le souper du roi et lui dit avec un air consterné qu'il avait à lui apprendre une fâcheuse nouvelle : « Le roi, ajouta-t-il, n'est point content de vous ; il a remarqué aujourd'hui une chose qui vous fait un grand tort. — Et quoi donc ? s'écria Boileau tout alarmé. — Je ne puis, continua M. de Cavoye, me résoudre à vous la dire : je ne saurais affliger mes amis. « Enfin, après l'avoir laissé quelque temps dans l'agitation, il lui dit : « Puisqu'il faut vous l'avouer, le roi a remarqué que vous étiez tout de travers à cheval. — Si ce n'est que cela, répondit Boileau, laissez-moi dormir. » Au reste, il avouait sans fausse honte son peu de crânerie militaire. Durant la campagne de Flandre, après

une bataille à laquelle il avait assisté, le roi lui demanda s'il était à portée du canon : « Sire, répondit-il, j'en étais à cent pas. — N'aviez-vous pas peur ? — Oui, Sire, je tremblais beaucoup pour votre Majesté, et encore plus pour moi ». Il poussa la délicatesse jusqu'à ne vouloir pas recevoir le même traitement que Racine en raison de ses difficultés à voyager : il reçut 2.000 francs et Racine 4.000..... Les charges du gouvernement sont plus grassement payées en démocratie.....

e) A l'Académie française. Querelle des Anciens et des Modernes.

En 1683, Boileau, candidat à l'Académie française et patronné par Louis XIV, se voit évincé par La Fontaine. L'année suivante, il est élu en remplacement de M. de Bezons, conseiller d'Etat. « Le choix qu'on a fait de Despréaux m'est très agréable, déclara Louis XIV, et sera généralement approuvé..... Vous pouvez recevoir incessamment La Fontaine, il a promis d'être sage. » A partir de 1687 jusqu'à l'apaisement, Boileau prend une part très active et parfois violente à la fameuse *querelle des Anciens et des Modernes*, défendant avec acharnement la cause des Anciens contre Charpentier et surtout Charles Perrault ; il compose contre eux et leurs disciples mainte épigramme, le *Discours sur l'Ode* qui précède *l'Ode sur la Prise de Namur* (1693), de nombreuses *Lettres* à Perrault, les *Réflexions sur Longin* (1694), *la Satire X* contre les *Femmes* (1694). La querelle finit par la réconciliation de Boileau avec Perrault : le satirique composa là-dessus la suivante épigramme :

Tout le trouble poétique
A Paris s'en va cesser :
Perrault, l'anti-pindarique,
Et Despréaux, l'homérique,
Consentent de s'embrasser.
Quelque aigreur qui les anime
Quand, malgré l'emportement,
Comme eux, l'un et l'autre on s'estime,
L'accord se fait aisément.
Mon embarras est comment
On pourra finir la guerre
De Pradon et du parterre.

Et, dans une lettre adressée à Perrault, il résuma le débat en posant mieux la question et y apportant des conclusions raisonnables. En 1698, parurent les trois dernières *Épitres* composées dès 1695 et la *Satire XI*.

f) *La fin.*

Après la composition de cette satire, Boileau éprouva la plus vive douleur de sa vie : Racine mourut. « Lorsqu'il lui fit son dernier adieu, raconte Louis Racine, il se leva sur son lit autant que pouvait lui permettre le peu de force qu'il avait et lui dit en l'embrassant : « Je regarde comme un bonheur pour moi de mourir avant vous... » (*Mémoires de la vie de Jean Racine*, 2e partie). Boileau voulut composer lui-même l'épitaphe latine qui fut gravée sur la tombe de son ami, et ces vers : « pour mettre au bas du portrait de M. Racine » :

Du théâtre français l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits ;
Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits
Surpasser Euripide et balancer Corneille.

Ses dernières années, éprouvées par des souffrances déjà anciennes et de plus en plus aggravées, ne furent pourtant point moroses. Ses lettres à Brossette le montrent jusqu'au bout ferme et d'une grande égalité d'âme. Un visiteur lui demandant des nouvelles de sa santé, il répondit plaisamment par le vers de Malherbe :

Je suis vaincu du temps, je cède à ses outrages.

Voyant entrer un de ses amis un moment avant d'expirer, il lui dit : « Bonjour et adieu ; l'adieu sera bien long. » Il se prépara à la mort en très sincère chrétien, assisté par M. le Noir, chanoine de Notre-Dame. Il expira le 13 mars 1711, d'une hydropisie de poitrine, laissant la plus grande partie de son bien, 50.000 livres, « aux pauvres honteux des six petites paroisses de la cité ». « La compagnie qui suivit son convoi, raconte Louis Racine, et dans laquelle j'étais, fut fort nombreuse, ce qui étonna une femme du peuple à qui j'entendis dire : « Il avait bien des amis, on assure cependant qu'il disait du mal de tout le monde ». Il fut enterré dans la chapelle basse de la Sainte-Chapelle, immédiatement au-dessous de la place qui, dans la Chapelle haute, est devenue fameuse par le *Lutrin* qu'il a chanté. »

B. — *L'HOMME*

a) *Traits physiques.*

« Pour mieux me remettre en sa présence, j'ai voulu revoir le beau buste qu'a fait de lui Girardon. Il y est traité dans une libre et large manière : l'ample perruque de rigueur est noblement

jetée sur son front et ne le surcharge pas ; il a l'attitude ferme et même fière, le port de tête assuré, un demi sourire moqueur erre sur ses lèvres : le pli du nez un peu relevé, et celui de la bouche, indiquent l'habitude railleuse, rieuse et même mordante ; la lèvre pourtant est bonne, franche, entr'ouverte et parlante, elle ne sait pas retenir le trait. Le cou nu laisse voir un double menton, plus voisin pourtant de la maigreur que de l'embonpoint : ce cou, un peu creusé, est bien d'accord avec la fatigue de la voix qu'il éprouvera de bonne heure. Mais, à voir l'ensemble, comme on sent bien que ce personnage vivant était le contraire du triste et du sombre, et point du tout ennuyeux ». (*Sainte-Beuve*, Port Royal, l. VI, t. V, p. 519). Il semble impossible de ne pas éprouver, en face de ce buste, la même impression que Sainte-Beuve, et elle correspond à la réalité historique : ces traits définissent à merveille un tempérament, un esprit et un cœur.

b) *Tempérament*

Ce célibataire ordonné, rangé, qui compte un peu, et s'isole volontiers, n'a rien du tout de folichon. Mais qu'on ne le prenne point pour un mélancolique. Dans sa jeunesse, il aimait les joyeux propos, les sociétés spirituelles et point prudes. L'on sait l'intimité charmante peinte par La Fontaine dans le roman de *Psyché :* les quatre amis se réunissaient chez l'un ou chez l'autre, s'en allaient faire un tour à Meudon ou à Versailles ; le plus souvent, ils s'asseyaient au *Mouton blanc*, à la *Croix de Lorraine*, ou à la *Pomme de Pin* qu'avaient hantée Villon et

Régnier. S'il en faut croire la tradition, ces poètes consommmaient largement : il le fallait bien pour que cet ivrogne de Chapelle se plût en leur société. Dans la chaleur communicative des fraternelles agapes, ils composaient de plaisantes farces, telles que : *le Chapelain décoiffé, la Métamorphose de la perruque de Chapelain en astre ;* ils y méditaient même de véritables espièglerie : ainsi, un beau jour, après les premières *Satires*, Racine mène Boileau chez l'auteur de la *Pucelle*, à qui il le présente sous le nom de bailli de Chevreuse. Chapelain, coiffé de son immortelle perruque, vêtu en bohême suivant l'ordinaire, se met en frais de civilités à l'égard de son protégé et du provincial qu'on lui présente comme admirateur de son œuvre. Mais la conversation tombe sur la comédie, et le faux bailli s'échauffe sur l'éloge de Molière ; Racine, par bonheur, l'amène assez vite pour ne se point trahir et n'être pas reconnu par Cotin rencontré sur l'escalier. Il paraît même que le très raisonnable poète ne dédaigne point la bonne chère et qu'il sait « ordonner un dîner aussi bien qu'un poème » : c'est du moins l'éloge que lui décerna un des plus fins gourmets du siècle, le comte du Broussin, un jour que Boileau l'avait régalé avec Gourville, Barillon et le duc de Vitry. Il y a pire : ce grave satirique aborde le monde par son côté le moins grave : Gourville, Vitry, Barillon, Vivonne ne sont rien autre que des libertins ; n'est-ce point chez Broussin que l'épicurien Molière lut, en présence de Despréaux, sa traduction perdue de Lucrèce ? Et, en 1671, au temps même de

l'*Art Poétique*, Boileau ne fréquente-t-il pas chez la Champmeslé, avec Racine, chez Ninon de Lanclos, avec Molière ou le jeune Sévigné ? Chez Ninon, un beau jour, il aidera Molière à fabriquer le latin du *Malade Imaginaire*, en présence de Mme de la Sablière. Mme de Sévigné ne laissera pas de s'en émouvoir un peu, et elle déclare quelque part que c'étaient « des soupers délicieux, c'est-à-dire des diableries ». Il n'y a pas lieu de dramatiser pour Boileau ; non, il n'est point accessible aux entraînements du cœur ou des sens : il ne dédaigne pas « les soupers délicieux » et il aime les débauches d'esprit. Au reste, le vrai monde, honnête et distingué, le recherche, et il ne le fuit pas. Il possède un vrai talent de lecteur, et le sait fort bien : il lit donc ses *Satires* chez le duc de Brancas et chez Mme de Guénégaud ; l'*Art Poétique* chez Pomponne, chez le cardinal de Retz, devant le roi ; le *Lutrin* au Luxembourg, chez Segrais ; et dans ces hautes maisons il trouve un auditoire choisi : l'élite des honnêtes gens : Caumartin, La Rochefoucauld, Mmes de La Fayette, de Sévigné, de Coulanges, de la Sablière, de Thianges, Mme Scarron. L'âge et la maladie n'amènent point la tristesse. Dès 1685, Despréaux s'est à peu près retiré du monde mais il reçoit volontiers et largement le monde en sa maison d'Auteuil, que Racine appelle une « hôtellerie » tant il y passe de visiteurs. Bossuet y vient entendre l'Epître sur l'*Amour de Dieu :* un autre jour, La Bruyère y vient lire ses *Caractères ;* jansénistes et jésuites y affluent, et, à certain jour, le poète envoie son carrosse pour

amener dîner Bouhours ou Thoulier ; mais les habitués les plus chers et les plus constants sont Brossette et Racine. Ce dernier y amène sa petite famille, et Boileau, après avoir causé belles lettres, s'amuse avec les enfants aux quilles, où il se pique d'être de première force, ou les mène faire un tour au bois de Boulogne. Ce critique sévère, ce janséniste, qui est janséniste surtout par taquinerie, et qui assiste pieusement à la messe chaque jour dans sa maison d'Auteuil, n'a vraiment rien d'un sauvage.

c) *Esprit.* Et ce bourgeois a bien de l'esprit, de l'esprit mordant, de l'esprit de satire. C'est une qualité de famille. Gilles Boileau, son frère, portait en ses voyages, dans un sac de nuit, les *Satires* de Régnier, et il a laissé des vers malins qui figurent dans divers *Recueils* du temps ; un autre frère, Jacques, l'abbé, qui fut docteur en Sorbonne, était aussi d'humeur railleuse ; il avait le don des bons mots et des réparties. Suivant Sainte-Beuve, « c'est lui qui, entendant dire un jour à un jésuite que Pascal, retiré à Port-Royal des Champs, y faisait des souliers comme ces Messieurs, par pénitence, répliqua à l'instant : « Je ne sais s'il faisait des souliers, mais convenez, mon Révérend Père, qu'il vous a porté une fameuse botte ». (*Causeries du Lundi*, t. VI). Nicolas a mieux que l'esprit de mot qui peut être très inférieur, voire détestable ; il a l'esprit facile et vif à saisir le ridicule ou le travers, apte à enfoncer le trait. Cet esprit éclate plus qu'on ne le sait d'habitude, en ses nombreuses *Épigrammes:* nous n'en citerons que deux prises au hasard :

Contre Cotin (1670) :

En vain, par mille et mille outrages,
Mes ennemis, dans leurs ouvrages,
Ont cru me rendre affreux aux yeux de l'univers ;
Cotin, pour décrier mon style,
A pris un chemin plus facile :
C'est de m'attribuer ses vers.

A M. P. (Charles Perrault) (1693) :

Ton oncle, dis-tu, l'assassin,
M'a guéri d'une maladie :
La preuve qu'il ne fut jamais mon médecin,
C'est que je suis encore en vie.

Il éclate, nous le verrons, en ses *Satires*. Mais ce bourgeois a, pour autant, un esprit solide ; il n'est point porté aux hautes spéculations ni doué pour les élévations sublimes : il n'a rien d'un Pascal, ni d'un Bossuet; mais il possède un jugement sain et vigoureux, un bon sens pleinement assis et qui jamais ne le trompe : d'imagination tranquille et de sensibilité calme, il ne se départ jamais de la sage raison. Raison, bon sens, jugement, voilà essentiellement l'œuvre de Boileau, les principes fondamentaux de sa critique et de ses préceptes littéraires : voilà aussi les traits distinctifs de son esprit. Avec de telles dispositions, sans doute il ne volera pas très haut ; il ne descendra pas non plus. Dans une *Lettre à Helvétius*, Voltaire a marqué, avec une pointe d'ironie exquise, cette élévation moyenne mais sûre : « Vous ne trouvez point Boileau assez fort ; il n'a rien de sublime, son imagination n'est point

brillante, j'en conviens avec vous ; aussi, il me semble qu'il ne passe point pour un poète sublime; mais il a bien fait ce qu'il pouvait et ce qu'il voulait faire. Il a mis la raison en vers harmonieux ; il est clair, conséquent, facile, heureux dans ses transitions ; il ne s'élève pas, mais il ne tombe guère. Ses sujets ne comportent pas cette élévation dont ceux que vous traitez sont susceptibles. Vous avez senti votre talent, comme il a senti le sien. Vous êtes philosophe, vous voyez tout en grand ; votre pinceau est fort et hardi. La nature en tout cela vous a mis, je vous le dis avec la plus grande sincérité, fort au-dessus de Despréaux ; mais ces talents-là, quelques grands qu'ils soient, ne seront rien sans les siens. Vous avez d'autant plus besoin de son exactitude que la grandeur de vos idées souffre moins la gêne et l'esclavage. Les idées de Boileau ne sont jamais grandes, mais elles ne sont jamais défigurées ». (A Bruxelles, ce 20 juin 1741).

d) *Cœur.* Et ce bourgeois, vieux garçon, qui n'aime pas « le tintamarre des nourrices et des servantes », ni les criailleriés des enfants, qui supporte malaisément les « lugubres cris » de la nuit, les insomnies et, en général, tous les petits dérangements de la vie matérielle, ce bourgeois a très bon cœur. Il fut un ami modèle, non seulement par la constance et la fidélité, mais encore par le courage. Il n'hésite point à s'établir arbitre entre Bouillon et La Fontaine et à proclamer hautement la supériorité du « Bonhomme. » Molière est attaqué après le succès de l'*Ecole des Femmes* (1662) : Boileau prend sa défense et

lui adresse les fameuses *Stances* où on lit ces vers :

Laisse gronder tes envieux ;
Ils ont beau crier en tous lieux
Qu'en vain tu charmes le vulgaire,
Que tes vers n'ont rien de plaisant :
Si tu savais un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairais pas tant !

En 1667, il accompagne Molière dans ses visites à M. de Lamoignon afin d'obtenir un placet royal pour *Tartuffe ;* il intervient à sa mort pour qu'il soit accordé aux restes de son ami une sépulture chrétienne. C'est lui qui soutient également Racine et le ranime après tous ses échecs : il le fait après *Andromaque*, il le fait surtout après *Phèdre :* pour le consoler des attaques de ses ennemis, il compose cette *Epitre VII*, qui est un chef-d'œuvre d'amitié et d'esprit ; il se constitue l'avocat du poète auprès de ses maîtres de Port-Royal et, à force d'éloquence, enlève l'assentiment du grand Arnauld; son amitié, d'ailleurs, ne l'aveugle point ; elle est aussi sage que profonde et sincère ; il rappelle Racine à la modération et à la pitié envers Corneille et lui fait adoucir sa *Préface de Britannicus ;* il obtient aussi que l'irascible poète rentre dans ses tiroirs une diatribe trop violente contre Port-Royal. Il garde jusqu'à la fin toute son amitié au grand Arnauld ; c'est sur son intervention qu'il se réconcilie avec Perrault : à la mort du janséniste, il compose une magnifique épitaphe « qui était si forte et si marquée, dit Brossette, qu'il ne voulait point qu'elle parût avant sa mort. » (*Journal*, 22 octobre

1702). Cette amitié fidèle et courageuse demeure toujours digne et quelque peu distante ; mais elle n'est point froide comme on le dit trop souvent, et frise parfois la tendresse ou l'affection. Il écrit à Racine, le 19 août 1697 : « Vous ne sauriez croire combien je vous suis obligé de la tendresse que vous m'avez témoignée dans votre dernière lettre ; les larmes m'en sont presque venues aux yeux, et, quelque résolution que j'eusse faite de quitter le monde, supposé que la voix ne me revînt point, cela m'a entièrement fait changer d'avis : c'est-à-dire, en un mot, que je me sens capable de quitter toutes choses hormis vous. Adieu, mon cher Monsieur..... » Et, le 28 août de la même année : « Aimez-moi toujours et croyez qu'il n'y a rien au monde que j'aime plus que vous ». Quand Brossette a perdu sa mère, il lui écrit : « Tout ce que j'ai à vous conseiller, c'est de vous rassasier de larmes. Je ne saurais approuver cette orgueilleuse indolence des stoïciens qui rejettent follement ces secours innocents que la nature envoie aux affligés, je veux dire les cris et les pleurs. Ne point pleurer une mère ne s'appelle pas de la fermeté et du courage ; cela s'appelle de la dureté et de la barbarie » (septembre 1699). Cet ami fidèle, courageux et bon, est obligeant pour tous, même pour ceux qu'il n'estime guère ou qui ne le méritent point : il donne de l'argent à Linières qui court le chansonner au cabaret ; il achète à Patru sa bibliothèque à la condition qu'il la gardera toute sa vie durant : il offre d'abandonner sa propre pension en faveur du vieux Corneille et l'on se rappelle son geste

uprême de charité en faveur des pauvres. Enfin, un dernier trait saillant de ce caractère 'est une fière indépendance. A cette cour, à oute cette société polie qu'il fréquente, il se prête sans jamais se donner ; il ne boude point, nais ne s'insinue pas non plus : il lui eût suffi de ien peu de manège pour s'implanter dans ce eau monde et y supplanter tous ses adversaires, urtout Chapelain ; il n'en voulut jamais. Qu'on ise sa *Correspondance*, beaucoup trop ignorée u dédaignée, on y verra comme il se redresse is-à-vis des grands, comme il dit leur fait à Colert, à Vivonne, à Bussy, à Noailles, à Grammont, à Brienne. En 1709, après la défaite d'Oudenarde et la prise de Lille, il écrit à Brossette ces ignes magnifiques d'ironie amère : « Je ne saurais ssez vous admirer, vous et vos confrères académiciens, de la liberté d'esprit que vous conservez au milieu des malheurs publics et je suis ravi que vous vous appliquiez plutôt à parler des funérailles des Anciens qu'à faire les funérailles de la félicité publique morte en France depuis quatre ans. Cela s'appelle être philosophe et marcher sur les pas d'Archimède..... Nous nous entons à Paris de la famine aussi bien que vous et il n'y a point de jour de marché où la cherté du ain n'y excite quelque sédition : mais on peut ire qu'il n'y a pas moins de philosophie que chez ous puisque il n'y a point de semaine où l'on ne joue trois fois l'opéra avec une fort grande abondance de monde et que jamais il n'y eut tant de plaisirs, de promenades et de divertissements. Mais, laissons là la joie et la misère publique... »

Et que n'a-t-on pas dit de Boileau « flatteur de Louis ! » Tout cela est pure légende. Assurément, les louanges du roi abondent dans les vers de Despréaux ; mais, d'abord, elles sont souvent méritées ; puis, quand elles sont exagérées, il en faut accuser non le poète, mais son siècle. Ne fut-il pas accusé, au contraire, « de froideur » et de « mauvaise volonté » par ses ennemis, et n'a-t-on pas relevé de son temps plus de leçons que de compliments dans son œuvre ? Il ne faudrait pas juger de ces choses avec nos parti-pris démocratiques et avec une âme éloignée d'environ trois siècles de ce siècle. Dans la *Satire VIII* sur l'*Homme*, Boileau proteste fortement contre la fureur de la guerre et traite Alexandre de fou, à une époque où Louis XIV se comparait volontiers à Alexandre. Dans l'*Épitre I* adressée au roi, il blâme encore l'esprit de conquête ; il propose au souverain, pour modèle, le pacifique Titus :

Mais un roi vraiment roi qui, sage en ses projets,
Sache, en un calme heureux, maintenir ses sujets,
Qui, du bonheur public ait cimenté sa gloire,
Il faut, pour le trouver, courir toute l'histoire.
La terre compte peu de ces rois bienfaisants ;
Le ciel à les former se prépare longtemps.
Tel fut cet empereur sous qui Rome adorée
Fit renaître les jours de Saturne et de Rhée.

Surtout en matière de goût et de poésie, Boileau garde envers le roi son absolue franchise. L'on connaît toutes ces anecdoctes : Boileau déclarant mauvais des vers du roi, ou des vers que le roi avait trouvés bons ; Boileau mainte-

nant contre le roi une locution qui choquait le roi ; Boileau lançant des pointes sèches contre « ce misérable cul-de-jatte de Scarron » devant le roi et Mme de Maintenon, au grand émoi de Racine. En vérité, ce poète très poli et très loyal serviteur du prince, ne fut jamais son vil flatteur.

e) *Religion.*

Ce redoutable censeur est un parfait honnête homme. La religion achève la beauté de son caractère ; elle en est même le plus assuré principe. Chrétien pratique, Boileau ne tomba point dans les excès qu'on est en droit de reprocher à La Fontaine, à Molière, à Racine : rien dans sa vie ni dans ses œuvres n'offensa la vertu ; et c'est le témoignage qu'il aimait à se rendre lui-même : « C'est une consolation pour les vieux poètes qui doivent bientôt rendre compte à Dieu de leurs actions ». Il s'est réconcilié chrétiennement avec Boursault, Perrault, Regnard et, s'il eut « la haine d'un sot livre», il eut toujours le respect et la charité des personnes. Il a laissé, de l'*Amour de Dieu*, une des plus théologiques définitions qui existent:

Voulez-vous donc savoir si la foi dans votre âme
Allume les ardeurs d'une sincère flamme ?
Consultez-vous vous-même. A des règles soumis
Pardonnez-vous sans peine à tous vos ennemis ?
Combattez-vous vos sens ? domptez-vous vos fai-
(blesses ?
Dieu, dans le pauvre, est-il l'objet de vos largesses ?
Enfin, dans tous ses points, pratiquez-vous sa loi ?
Oui, dites-vous. Allez, vous l'aimez, croyez-moi.
Qui fait exactement ce que ma loi commande
A pour moi, dit ce Dieu, l'amour que je demande.

(*Epître XII. — L'Amour de Dieu*)

Il l'a si bien défini pour l'avoir pratiqué : c'est sa plus belle et définitive grandeur

c. — *L'ŒUVRE*

Négligeant toutes les poésies fugitives de la jeunesse et de l'âge mûr, nous n'étudierons que ses œuvres essentielles, ses chefs-d'œuvre.

I. — Les Satires

On les peut diviser en trois classes :

a) Les *Satires littéraires*. Ce sont :

a) Satires littéraires.. (Boileau théoricien et critique littéraire)

1° *La Satire I* (1660), *Début et profession de foi du satirique :* pâle imitation de la satire III de Juvénal, dont elle n'a point l'indignation véhémente.

2° *La Satire II* (1664), *A Molière, sur la difficulté de trouver la rime.* Nous l'étudierons en détail.

3° *La Satire VII* (1663), *Sur la Satire*, doit être rattachée à la *Satire I* dont elle est la suite naturelle et logique. Réponse fière aux ennemis de la Satire et du satirique ; imitée de la Satire I du livre II d'Horace.

4° *La Satire IX* (1667), *A son Esprit :* elle est de toutes la meilleure ; nous l'étudierons en détail.

Étude de la SATIRE II

Préambule : Position de la question

La *Satire II* de Boileau a été souvent fort mal comprise : ses vers du début et qui contiennent l'ensemble de la Satire :

> Dans les combats d'esprit, savant maître d'escrime,
> Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime :

ont semblé la prière ridicule d'un écolier en poésie; Marmontel ne peut croire que Boileau parle sérieusement (*Epître aux poètes*) ; D'Alembert commet la même méprise, croit que Boileau ne voit en Molière rien autre chose que l'art de rimer, et lui aussi reproche à Boileau de n'avoir pas demandé à Molière le secret de son génie. C'est l'objection qui est puérile. Quel est donc le *sens* de cette Satire ? Et quelle *leçon littéraire* s'en dégage ?

a) *Sens de la Satire.*

D'abord, Boileau ne badine pas. Molière le prend bien au sérieux quand, après une lecture de cette Satire, il se refuse à lire sa traduction de *Lucrèce* et la remplace par un acte du *Misanthrope*. Arnauld d'Andilly le prend aussi au sérieux lorsqu'il se fait réciter trois fois de suite cette Satire par l'auteur.

Ne prenons pas davantage au pied de la lettre toutes ses plaintes du début sur le « rude métier » où « se tue » l'esprit du poète. Cela n'est qu'un prétexte, un ingénieux moyen d'amener sa pensée tout en décochant un trait à de Pure ou à Quinault :

> Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
> La raison dit Virgile, et la rime Quinault.

« Boileau, dit justement Sainte-Beuve, ne fait semblant d'être si fort dans l'embarras que pour demander malignement pardon aux gens en leur marchant sur les pieds ».

Sans doute, Molière n'est encore que le poète des *Fâcheux* et de l'*Ecole des Femmes ;* et, à cette date, ce qui doit frapper surtout les contempo-

rains, c'est sa facilité à rimer. Mais Boileau voit en lui tout autre chose : n'est-ce point Boileau qui, l'année précédente, a reconnu et proclamé le génie poétique de Molière, en lui dédiant les « *Stances sur sa comédie de l'École des Femmes que plusieurs gens frondaient* »? C'est donc l'*accord de la raison et de la rime* que cherche déjà et préconise le poète ; et, à son gré, c'est Molière qui lui en peut révéler, à lui, et plus encore à ceux qui le jugent si mal, le secret précieux. Ce sens de la Satire devient frappant quand on lit la suite des vers, où le satirique déclare qu'il pourrait rimer tout comme un autre, s'il se contentait de la rime et s'il ne cherchait l'accord de la rime avec la raison :

Encor, si pour rimer, dans sa verve indiscrète,
Ma muse au moins souffrait une froide épithète,
Je ferais comme un autre : et, sans chercher si loin,
J'aurais toujours des mots pour les coudre au besoin...
Mais mon esprit tremblant sur le choix de ses mots
N'en dira jamais un s'il ne tombe à propos.

L'antithèse ironique entre ces vers :

Bienheureux Scudéry, dont la fertile plume
Peut, tous les mois, sans peine enfanter un volume !

et ceux-ci :

Malheureux mille fois celui dont la manie
Peut aux règles de l'art asservir son génie !

achève d'éclairer le sens de la satire et de dissiper toute incertitude sur la pensée de l'auteur. N'est-ce point Scudéry qui écrivait hardiment dans sa

préface de *Lygdamon :* « Je t'offre ces vers sinon bien faits, au moins composés avec peu de peine..... La poésie me tient lieu de divertissement agréable et non pas d'occupation sérieuse. Si je rime, c'est qu'alors je ne sais que faire et n'ai pour but en ce travail que de me contenter ».

b) *Leçon littéraire.*

Voilà précisément le grave défaut que Boileau veut combattre : le dédain de l'effort, la méconnaissance du caractère sérieux et sacré de l'art, et c'est par là même une vertu littéraire qu'il prêche : le culte du vrai, l'absolue adaptation de la forme au fond, la justesse de l'expression qui n'est que l'accord parfait de l'expression et de l'idée ; culte du vrai qui ne se peut séparer de la discipline littéraire qui suppose et exige toujours une difficulté vaincue :

Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir ;
Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir,
Et toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.
Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver ;
Et toujours mécontent de ce qu'il vient de faire
Il plaît à tout le monde et ne saurait se plaire.

C'est, au demeurant, la doctrine essentielle de Boileau, celle qu'il ne cessera de répéter, sous des formes diverses, dans les *Satires,* dans les *Épîtres* et surtout dans l'*Art poétique.* Et quand il se vantera d'avoir appris à Racine à faire difficilement des vers faciles, fera-t-il autre chose que tirer juste gloire de la constante leçon de son œuvre ?

Conclusion.

On raconte que Molière, écoutant les vers de la *Satire II*, interrompit soudain Boileau dans sa lecture, et lui dit en lui serrant la main : « Voilà la plus belle vérité que vous ayez jamais dite. Je ne suis pas du nombre de ces esprits sublimes dont vous parlez ; mais, tel que je suis, je n'ai rien fait en ma vie dont je sois véritablement content ». Ainsi, Molière éclairait encore le vrai sens de ces vers et confirmait, par son exemple, la haute leçon qu'ils contiennent.

Étude de la SATIRE IX : A SON ESPRIT

Entrée en Matière. Place dans l'ensemble.

La *Satire IX* peut être considérée comme le chef-d'œuvre de Boileau satirique, sinon comme « le chef-d'œuvre du genre » (Fontanes). Elle est la suite naturelle de la *Satire VII*, mais élargie et de ton plus apaisé ; car la situation a changé pour le poète : sans doute, il a été vivement attaqué et il doit encore se défendre, mais le succès grandissant de son œuvre et la protection du roi le rassurent sur l'avenir en le tranquillisant sur le passé.

a) Horace et Boileau.

L'imitation d'Horace est ici fort lointaine, et il semble qu'il n'y ait même point, pour le sujet général, de comparaison possible. Dans la *Satire VII* du livre II, Horace traite une question de morale générale. Momentanément affranchi à l'occasion des Saturnales, l'esclave Davus critique avec cynisme les défauts de son maître en les comparant aux siens et se donnant l'avantage. Horace s'irrite et chasse l'insolent. Rien de tel dans la *Satire IX* de Boileau : c'est une satire

toute littéraire. Le poète s'entretient avec lui-même, ou plutôt établit un dialogue entre les deux hommes qui sont en lui, l'un sage, l'autre téméraire ; l'un cherchant à faire entendre raison à l'autre ; l'autre sous couleur de faire son examen de conscience et d'accuser son instinct méchant, trouve toutes sortes d'excellentes raisons non seulement pour se le pardonner, mais encore pour s'en faire honneur.

b) Première partie : Analyse et jugement.

La Satire se divise en *deux parties*. La première partie, de tour ironique, est cette sorte d'examen de conscience moitié sérieux, moitié railleur. Le poète s'accuse lui-même et feint de s'alarmer de son vice ; il plaide malicieusement la cause des mauvais écrits :

Quel démon vous irrite et vous porte à médire ?
Un livre vous déplaît ; qui vous force à le lire ?...
Que vous ont fait Perrin, Bardin, Pradon, Hainaut,
Colletet, Pelletier, Titreville, Quinault,
Dont les noms en cent lieux placés comme en leurs niches
Vont de vos vers malins remplir les hémistiches ?
Ce qu'ils font vous ennuie. O le plaisant détour !
Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour...

Il fait exprimer par ses adversaires la faiblesse de ses propres écrits ; il reprend les griefs véritables formulés par ses ennemis et leur prête une force plaisante et malicieuse qui rend ses ennemis ridicules. Dans sa *Satire des Satires*, Cotin disait :

J'appelle Horace Horace et Boileau traducteur.
Si le bon Juvénal était mort sans écrire,
Le malin Despréaux n'eût point fait de satire.

Ce reproche de plagiat prend une tout autre allure sous la plume de Boileau :

Mais lui, qui fait ici le régent du Parnasse
N'est qu'un gueux revêtu des dépouilles d'Horace.
Avant lui, Juvénal avait dit en latin
Qu'on est assis à l'aise aux sermons de Cotin

C'est donc le sourire qui éclaire toute cette première partie de la satire, mais un sourire malin qui déchire.

c) *Deuxième partie : Analyse et appréciation.*

La deuxième est la contre-partie de la première; autant la première est finement ironique, autant la deuxième est vive et âpre. L'esprit critique ne consent point à abdiquer :

Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire !
On sera ridicule et je n'oserai rire !

Fièrement il se justifie. Il démasque les hypocrisies intéressées : tel qui l'objurgue pense tout comme lui des mauvais poètes : Chapelain « est un si bon homme »! Qui le nie ? Mais qu'il soit « le roi des auteurs », « le mieux renté de tous les beaux esprits », cela non !

Ma bile alors s'échauffe et je brûle d'écrire !

D'ailleurs, tous les Chapelain et consorts ont beau faire : contre les beaux ouvrages l'envie ne saurait prévaloir :

En vain contre le Cid un ministre se ligue :
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue,
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Puis il prend violemment à partie tous les fai-

seurs de balivernes : les poètes bucoliques qui célèbrent les champs sur la guitare citadine, les poètes amoureux mourant par métaphore pour des Iris en l'air. La satirique a le devoir de fustiger tous ces représentants du mauvais goût ; on ne saurait nier tout au moins qu'il en a le droit. Il définit la satire, sa nature, son rôle, ses essentielles qualités et il définit en même temps, de la manière la plus heureuse, son propre rôle, son talent poétique avec sa nature et ses limites, avec ses essentielles qualités : clarté, bon sens, goût :

La Satire, en leçons, en nouveautés, fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile.
Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice ;
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raison des attentats d'un sot...
C'est elle qui, m'ouvrant le chemin qu'il faut suivre,
M'inspira, dès quinze ans, la haine d'un sot livre,
Et sur ce mont fameux où j'osai la chercher
Fortifia mes pas et m'apprit à marcher.
C'est pour elle, en un mot, que j'ai fait vœu d'écrire.

Conclusion

Le poète finit sur le mode plaisant. Le ton sérieux et grave, trop soutenu, nuirait à la satire. Boileau feint de regretter et démentir ses jugements :

Puisque vous le voulez, je vais changer de style :
Je le déclare donc : Quinault est un Virgile,
Pradon comme un soleil en nos ans a paru...

Mais le trait n'enfonce que mieux, et la leçon

demeure plus pénétrante et plus définitive. Cette satire est donc très remarquable par l'originalité et la haute valeur du sujet, par la variété et la vivante vérité de l'accent.

b) Les *Satires de mœurs bourgeoises :*

b) *Satires de mœurs bourgeoises.*

Elles sont au nombre de deux :

1° La *Satire III* (1665), *Le Repas ridicule.* Imitée d'Horace (II, 8) et de Régnier (X). On peut comparer Horace et Boileau : différences d'actions, différences de caractères : à l'avantage d'Horace ; différences de ton : Horace a plus de légèreté, de gaieté, de mesure, Boileau, plus de réalisme. — Boileau et Régnier. Il y a ici plus d'analogie d'actions ; Boileau semble avoir imité, à ce point de vue, plusieurs passages ; chez Régnier, trop d'abandon, mais quelle verve, quelle vie ! Combien supérieure à celle de Boileau chez lequel on trouve moins d'écarts de goût. Chez Boileau, la composition est plus régulière, mais trop didactique, trop monotone et trop longue : plus désordonnée chez Régnier, elle est plus souple, plus vivante, plus enlevée. — Cette satire présente un véritable intérêt contemporain : elle jette une lumière inattendue sur les délicatesses culinaires du XVII^e^ siècle (*Mémoires de du Broussin*). Elle est à tout instant relevée par des traits de mœurs contemporaines, des souvenirs et des allusions littéraires.

2° La *Satire VI* (1660), *Les Embarras de Paris.* Détachée de la Satire I. — Imitée de la même satire de Juvénal (III).

c) *Les Satires Morales.*

c) *Les Satires morales.*

Elles sont notoirement inférieures aux satires littéraires : elles manquent de désintéressement naturel et de maturité d'esprit. Elles comprennent :

1° *La Satire IV* (1664), *Les Folies humaines.* A l'abbé Le Vayer. Imitée d'Horace (II, 3).

2° La *Satire V* (1665), *De la Noblesse*, à Dangeau. Imités d'Horace (I, 6) et de Juvénal (VIII). C'est une pure dissertation de ton « un peu haut », avec beaucoup d'exagérations et de redites. La satire d'Horace est personnelle, celle de Boileau est générale ; Boileau est plus agressif qu'Horace, mais bien plus réservé, en ses attaques contre la noblesse, que Juvénal, dont la *Satire VIII* est un formidable réquisitoire de la plèbe contre les patriciens dégénérés.

3° La *Satire VIII* (1667), *Sur l'Homme.* Traits empruntés à la *Satire V* de Perse et d'autres à la *Satire XV* de Juvénal. C'est une diatribe dans le goût de Perse contre l'humanité. Boileau est moins absolu et moins amer sur ce point que Montaigne et Pascal : il n'attaque pas la raison en elle-même, il attaque l'homme qui ne sait pas s'en servir ; mais ses ironies sont plus pénibles que celles des moralistes, et ses arrêts de forme trop didactique. La thèse posée dès le début :

Le plus sot animal, à mon avis, c'est l'homme.

est démontrée «trop en forme». Il y a là un véritable parti-pris de développements longs et

lourds. L'humeur bourgeoisement pacifique du poète l'égare. Quelques vers généreux sur les financiers pressurant les provinces, et nous retombons dans le lieu commun de la richesse et de la pauvreté ; puis cette conclusion brutale que l'âne, guidé par l'instinct, instruit par la nature, est au-dessus de l'homme. Victor Hugo ne dira pas autre chose en son extravagant poème de *L'Ane.* Il y eut des protestations, de Boursault dans la *Satire des satires*, de Desmarets dans *la Défense du poème héroïque*, de Bossuet lui-même : « Un autre, dit-il, croira fort beau de mépriser l'homme dans sa vanité et ses airs ; il plaidera contre lui la cause de bêtes, et attaquera en forme la raison sans songer qu'il méprise l'image de Dieu, dont les restes sont encore si vivement empreints dans notre chute, et qui sont si heureusement renouvelés par notre régénération ». (*Traité de la Concupiscence*, chap. XXXIX) Nous serons moins sévères que Bossuet ; nous dirons simplement que la Satire est fort ennuyeuse.

d) *Les Satires diverses et décadentes.*

d) *Satires diverses et décadentes.*

1° La *Satire X* (1692), *des Femmes.* Elle est faite principalement des maussaderies et exagérations d'un « célibataire valétudinaire » ; elle pâlit singulièrement à côté de la monstrueuse *satire VI* de Juvénal ; on y trouve pourtant des traits curieux sur la littérature et les mœurs du temps (la femme savante) ; il faut noter aussi l'étude des diverses variétés d'hypocrisie religieuse et le fameux portrait du lieutenant cri-

minel Tardieu et de sa femme, qui est sans nul doute ce que Boileau a écrit de plus énergiquement pittoresque.

2° *La Satire XI* (1696), *sur le Vrai et le Faux Honneur*. Dédiée à Valincourt, imitée de la *Satire VI* de Régnier. Ce n'est point une satire, c'est une amplification vague et chagrine.

3° La *Satire XII* (1705), *l'Équivoque ;* le thème de cette satire est difficile à préciser. C'est une longue et froide allégorie de pensées et de style sombres, qui aboutit, en définitive, à une querelle avec les jésuites de Trévoux.

II. — Les Epitres

Les *Épîtres* marquent, pour Boileau, la maturité du talent, le point culminant du goût et de la raison, sans juvénile emportement et sans raideur sénile. Postérieures aux *Satires*, elles sont antérieures à l'*Art poétique ;* elles se confondent pourtant avec lui et se prolongent après lui. En mettant à part l'*Épître II* (1669), *Contre les Procès*, détachée de l'*Épître I* et dédiée à l'abbé des Roches, laquelle n'a d'importance que par la fable de l'*Huître et les Plaideurs*, et les deux dernières *Épîtres* postérieures aux autres de 18 ans, on peut ranger les Epîtres de Boileau en quelques catégories naturelles.

a) *Les Épîtres au Roi* qui permettent de juger Boileau « courtisan ». Ce sont : a) *Épîtres au Roi.*

1° L'*Épître I* (1669). Après la paix d'Aix-la-Chapelle, le poète loue courageusement le règne fortuné de Titus, et semble plaider la cause de la paix près du roi victorieux. M. Nisard trouve « autant de liberté que de grâce » dans les sages conseils de Cinéas à Pyrrhus. On ne saurait mieux dire.

2° *L'Épître VIII* (1675) : *Remerciement. Au Roi.* — A rapprocher de la première par l'inspiration générale et le ton. Cette épître est un remerciement, mais adroit encore : six ans se sont écoulés depuis la première *Épître ;* Boileau reçoit une pension de la Cour. Sans doute le début est bien un peu trop optimiste :

Grand Roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire,

mais le poète loue le roi de se distinguer par « mille autres vertus » moins éclatantes et plus précieuses :

De ton trône agrandi, portant seul tout le faix,
Tu cultives les arts, tu répands les bienfaits ;
Tu sais récompenser jusqu'aux muses critiques.

Mieux que tout autre, il a ressenti les effets de la générosité royale. Il en éprouve même un scrupule délicat à poursuivre sa campagne contre les mauvais écrivains :

Il me semble, grand Roi, dans mes nouveaux écrits,
Que mon encens payé n'est plus du même prix.
J'ai peur que l'univers, qui sait ma récompense,
N'impute mes transports à ma reconnaissance,
Et que, par tes présents, mon vers décrédité
N'ait point de poids pour toi dans la postérité.

« Je ne sais, s'exclame Nisard, en quel pays ni en

quelle histoire on trouverait un second exemple d'un flatteur de roi touché de scrupules si élevés et si délicats. » Oui, mais enfin il nous paraît que Boileau insiste un peu trop lourdement sur cette qualité de son encens.

3° *L'Épître IV* (1672) : *Sur le passage du Rhin.* Voilà sans doute l'*Epître* qu'on a le plus sévèrement appréciée et que l'on traite trop volontiers de plate flatterie. Voltaire, qui s'y entendait en flatteries, reproche à Boileau ironiquement d'avoir pris tant de peine :

Pour chanter que Louis n'a point passé le Rhin.

Il importe d'y regarder de plus près. Assurément, il y a des exagérations : Boileau prête à Louis XIV l'aspect de Jupiter ; il évoque, sans motif vraiment suffisant, le souvenir de Jules César ; il célèbre, d'un mode par trop « héroïque » une attaque assez facile et qui, aujourd'hui, semblerait puérile ; il se crée des difficultés imaginaires, celle, par exemple, des noms « durs et barbares » des Hollandais et de leurs villes ; enfin, il abuse de la mythologie et mêle d'une façon très gauche la vérité à la fiction. Mais, pour l'époque, il a bien un peu raison : ce passage du Rhin est, en ce temps là, plus qu'une escarmouche. Louis XIV, s'il n'est pas un Condé, n'est point non plus un « froussard », il a fait ses preuves de courage et il a le devoir de ne pas compromettre follement sa vie ; la noblesse, ce jour-là, n'a point épargné sa peine :

Vivonne, Nantouillet, et Coislin et Salard...
La Salle, Beringhem, Nogent, d'Ambre, Cavois,

Grammont, Lesdiguières, Vendôme et surtout :

> Condé dont le nom seul fait tomber les murailles,
> Force les escadrons et gagne les batailles.

Et tous ces noms donnent à l'Épître un bel air de grandeur et de gloire. L'exécution vaut mieux que le sujet et l'inspiration ; elle est même d'un art parfois très savant.

b) *Épîtres personnelles.*

b) *Épîtres personnelles.* — Elles permettent de mieux connaître Boileau, *homme* et *ami :*

1° L'*Epître VI* (1677) : *Sur la vie à la campagne.* A Lamoignon. Imitée d'Horace (II, 6). Quelle différence avec l'Épître à Quinctius du poète latin ! Le plaisir que goûte Horace à la campagne est tout sensible, d'un doux épicurisme ; le plaisir que célèbre Boileau est plus solide, d'ordre plus intellectuel : la pêche, la chasse, toutes les distractions et rêveries des champs, tout cela est pour reposer l'esprit. Si la campagne est délicieuse, c'est surtout qu'elle fait oublier l'ennui de la ville :

> J'ai besoin du silence et de l'ombre des bois...
> Ce n'est que dans ces bois propres à m'exciter
> Qu'Apollon quelquefois daigne encor m'écouter.

Sa solitude est peuplée d'amis et animée de conversations intelligentes. Il semble pourtant que le sentiment de la nature se révèle ici sincère, sinon très profond : nul cri, sans doute, qui rappelle la chaude effusion d'Horace : « O rus

quando te aspiciam ?..... » Pourtant il y a ces vers venus du cœur :

O fortuné séjour ! O champs aimés des cieux !
Que pour jamais foulant vos prés délicieux,
Ne puis-je ici fixer ma course vagabonde,
Et connu de vous seuls, oublier tout le monde !

L'expression n'est pas toujours bien saisissante ; mais il y a, au début, une description champêtre qui a longtemps passé pour un modèle et que Sainte-Beuve jugeait « charmante » ; Sainte-Beuve, il est vrai, fait de justes réserves ; car Boileau, comme les écrivains du XVII^e^ siècle, sauf La Fontaine et M^me^ de Sévigné, ne décrit guère les objets que par des termes généraux ; ses paysages sont trop abstraits, ses détails plus ingénieux que champêtres.

2° *L'Epître VII* (1677) : *à Racine, sur l'utilité des ennemis.* Nous l'étudierons en détail.

3° L'*Epître X* (1695) : *A mes Vers.* Cette Épître abonde en détails personnels curieux. Imitée de la dernière *Epître* d'Horace (I, 1) : celle-ci est plus courte, plus légère et plus vive. Le début de l'*Epître* de Boileau est chagrin : le poète s'affaiblit, ses ennemis relèvent la tête ; pourtant, il a conscience de l'œuvre accomplie : sans doute, elle est inférieure en art à celle de Corneille et de Racine, mais enfin il sait ce qu'il veut et ce qu'il veut est bon. Boileau trace ici son portrait littéraire et moral : « cet homme horrible », ce « noir » censeur,

Fut un esprit doux, simple, ami de l'équité,
Qui, cherchant dans ses vers la seule vérité,

Fit sans être malin ses plus grandes malices,
Et qu'enfin sa candeur seule a fait tous ses vices.

jugement confirmé par le témoignage de La Bruyère, de Racine, de Saint-Simon, de Brossette, de tous ceux qui l'ont connu ; après quoi, il fait son histoire. « J'y conte, écrit-il à Maucroix le 29 avril 1695, tout ce que j'ai fait depuis que je suis au monde ». C'est une sorte d'état civil trop minutieux, mais un curieux mélange de modestie et d'orgueil, de naïveté et d'adresse.

Étude de l'ÉPITRE VII

A Racine, sur l'Utilité des ennemis.

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstance historique.*

La *Phèdre* de Racine, représentée le 1er janvier 1677, fut âprement combattue ; une cabale montée par le duc de Nevers et par la duchesse de Bouillon faillit la faire succomber pour assurer le triomphe de celle de Pradon. Racine fut ulcéré ; déjà ému par des scrupules religieux, il renonça au théâtre. Boileau lui adressa cette Épître qui est assurément son *chef-d'œuvre.*

A INTÉRÊT PERSONNEL : a) *Boileau ami.*

Elle présente pour nous un vif *intérêt personnel:* elle nous révèle les trésors d'amitié cachés dans le cœur de Boileau ; elle nous fait mieux connaître l'intimité forte et profonde qui unissait les deux écrivains. La *Correspondance* de ces grands hommes nous avait déjà instruits et édifiés là-dessus, l'*Épître VII* achève cet heureux effet.

« Quand Boileau loue à plein cœur et à plein sens, dit l'auteur des *Lundis*, comme il est touché et comme il touche ! comme son vers d'Aristarque se passionne et s'affectionne !... Il arrive quelquefois, par sentiment d'équité littéraire, à une sorte d'attendrissement moral et de rayonnement lumineux, comme dans son *Epître à Racine* qui est le triomphe le plus magnifique et le plus inaltéré de ce sentiment de justice, chef-d'œuvre de la poésie critique, où elle sait être tour à tour et à la fois étincelante, échauffante, harmonieuse, attendrisssante et fraternelle ». (*Causeries du Lundi*, t. IV, p. 411).

b) *Critique avisé.*

Mais Boileau ne s'y montre pas seulement l'ami qui console ; il est encore le critique qui comprend, qui ne loue qu'à bon escient, qui juge avec autant de justice que de cœur. Qui donc a mieux caractérisé l'originalité et la grandeur inimitable de la tragédie racinienne ? Qui donc a mieux vu

.....La douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse ?

5

INTÉRÊT LITTÉRAIRE :

a) *L'art de Composition.*

Le cœur, à cette fois, bien inspiré l'esprit. Cette *Epître* est un chef-d'œuvre d'ordonnance. Le poète l'établit tout entière sur trois idées générales qui amplifient singulièrement et élèvent la question : 1° le génie, du seul fait qu'il « trouve loin du vulgaire des chemins ignorés », est voué à la haine et aux oppositions ; 2° le génie, à demeurer en repos, s'endormirait ; les attaques ne font qu'accroître sa force et sa vitalité ;

3° l'élite seule mérite que nous recherchions son admiration. Telle est la charpente solide de cette architecture. Les détails y cadrent à merveille. Que le génie soit voué aux attaques, l'exemple de Molière le prouve. Que les attaques vivifient le génie : l'exemple de Corneille le démontre,et peut-être la « plume » de Racine doit-elle « aux censeurs de Pyrrhus » « les plus nobles traits » dont il peignit Burrhus. Boileau lui-même doit beaucoup à ses ennemis.

b) *Le Style.* De belle ordonnance simple, claire et vigoureuse, l'*Epître VII* est de ton serein et tranquille bien propre à apaiser et rassurer le poète meurtri. La satire perce à peine cette fois en quelques brusques boutades :

> Et qu'importe à nos vers que Perrin les admire,
> Que l'auteur de *Jonas* s'empresse pour les lire :
> Qu'ils charment de Senlis le poète idiot
> Ou le sec traducteur du français d'Amyot ?...
> Que non loin de la place où Brioché préside,
> Sans chercher dans les vers ni cadence ni son,
> Il s'en aille admirer le savoir de Pradon !

Elle se transforme ici en éloquence simple et émue, nuancée d'ironie, animée par l'amitié, et qui trouve le plus souvent de très beaux sons, pleins, chaleureux, parfois d'une large et magnifique sérénité :

> ...Et lorsqu'une cabale,
> Un flot de vains auteurs follement te ravale,
> Profite de leur haine et de leur mauvais sens,
> Ris du bruit passager de leurs cris impuissants ;

Que peut contre tes vers une ignorance vaine ?
Le Parnasse français, ennobli par ta veine,
Contre tous ces complots saura te maintenir,
Et soulever pour toi l'équitable avenir.

Conclusion

L'*Epître VII* est donc un chef-d'œuvre de délicate amitié, d'équité littéraire et d'art savant. « Nous atteignons par cette *épître à Racine*, dit Sainte-Beuve, au comble de la gloire et du rôle de Boileau. Il s'y montre en son haut rang au centre du groupe des illustres poètes du siècle, calme, équitable, certain, puissamment élargi dans son genre qu'il a graduellement élargi, n'enviant celui de personne, distribuant sobrement la sentence, classant même ceux qui sont au-dessus de lui... le maître du chœur, comme dit Montaigne : un de ces hommes à qui est déférée l'autorité et dont chaque mot porte ». (*Causeries du Lundi*, t. IV, p. 411).

c) *Epîtres morales.*

c) *Les Epîtres morales.* — Elles sont notoirement inférieures aux précédentes, et pourtant supérieures aux satires morales : c'est que Boileau n'avait ni la pénétration d'Horace, ni l'indignation candide de Perse, ni la fougue de Juvénal. Pour plaire dans les Épîtres morales, il suffisait d'avoir du goût, une âme élevée, une haute raison : rien de tout cela ne lui manquait. Les Epitres morales sont les suivantes :

1° L'*Epître III* (1673) : *Sur la mauvaise honte.* A Arnauld. Imitée d'Horace et de Perse. Elle fut écrite à propos du livre d'Arnauld « *de la Perpétuité de la Foi* » contre le calviniste Claude,

ministre de Charenton. « Tout cela, dit Sainte-Beuve en son *Port-Royal*, est assez pauvre de philosophie et de raison, il en faut convenir. Cette mauvaise honte n'est, aux mains de Boileau, qu'un fil très fragile et assez court avec lequel il tache de cheminer jusqu'au bout de son *Epître* de quatre-vingt-dix-huit vers et d'en nouer tant bien que mal, et plus subtilement que solidement, les trois ou quatre morceaux ».

2° L'*Epître V* (1674) : *Sur la Connaissance de soi-même*. A Guilleragues. Elle contient de nombreux souvenirs d'Horace, de Perse, de Juvénal. Au début, par une sorte d'examen de conscience, Boileau demande à Guilleragues s'il doit parler ou se taire : ou plutôt s'il doit revenir à la satire ou se contenter de la paisible épître. Son humeur s'est apaisée, son esprit a mûri. Mieux vaut chercher au fond de nous-mêmes le repos et le bonheur désiré : le poète anime ce lieu commun par des souvenirs personnels, et se peint tout entier en ces deux beaux vers :

Et surtout, redoutant la basse servitude,
La libre vérité fut toute mon étude.

3° L'*Epître IX* (1675) : *Eloge du vrai*. A Seignelay. Imitée d'Horace (I. 16). Cette Epître semble d'abord moins l'éloge du vrai en général qu'une dissertation sur l'art de louer :

Tout éloge imposteur blesse une âme sincère.

mais elle ne tarde point à s'élargir jusqu'à la notion et la glorification du vrai :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable ;
Il doit régner partout et même dans la fable.

De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité.
Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces...
Mais c'est qu'en eux le vrai du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux et va saisir le cœur...
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose ;
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Ces vers caractérisent à merveille le génie et l'œuvre du poète. Ils se nuancent d'une pointe de malice quand il oppose à cette gravité austère les frivolités de ceux qui « parlant beaucoup ne disent jamais rien ». Mais il ne tarde pas à verser dans le lieu commun et les répétitions. Cette Épître garde une haute portée ; elle glorifie le vrai sous toutes ses formes ; elle l'érige en loi dans tous les domaines, dans le domaine littéraire et dans le domaine moral.

d) *Deux dernières Épitres : genre indéfini.*

d) *Les deux dernières Epîtres :* impossibles à classer.

1° L'*Epître XI* (1695) : *A son jardinier.* Imitée d'Horace et bien inférieure au modèle, quoique Sainte-Beuve la trouve « charmante de détails ». Boileau entreprend de démontrer à son jardinier, Antoine Riquier, que le plus difficile des métiers est celui du poète,

Qui dit sans s'avilir les plus petites choses.

définition assurément insuffisante de la poésie. La poésie semble être pour Boileau non point la puissance créatrice, mais l'art de polir et d'enjoliver. Prenons garde pourtant que Boileau ne réduit point tout le travail à celui de la forme ;

bien au contraire, il n'a cessé de prêcher l'importance du fond ; et ici encore, il sauvegarde le principe de l'inspiration en poésie :

> Sans cesse poursuivant ces fugitives fées
> On voit sous les lauriers haleter les Orphées.

2° L'*Epître XII* (1695) : *Sur l'Amour de Dieu.* A l'abbé Renaudot. Cette Epître serait dirigée contre les Jésuites, bien qu'elle ait enlevé l'approbation du P. Le Tellier. Bossuet l'appelle un « hymne céleste de l'amour divin. » Sainte-Beuve y veut voir « une dépendance directe de la *dixième Provinciale* », ce qui nous semble tout à fait tiré. Le poète affirme que, sans l'amour de Dieu, tout n'est rien ; qu'avec l'amour de Dieu tout est possible. Il atteint parfois jusqu'à l'éloquence ; parfois aussi il tente d'y joindre l'ironie, comme Pascal : il n'y réussit point.

III. — L'Art poétique (1674).

(Boileau théoricien et critique littéraire. Le législateur du Parnasse).

a) *Les Sources.* 1° *Chez les Anciens.* — Boileau, dans le genre du poème didactique, trouvait maint prédécesseur. Parmi les *Anciens : Aristote* (384-322 avant J.-C.), auteur d'une *Poétique* et d'une *Rhétorique*, ouvrages fort secs et d'ailleurs très incomplets. Aristote a le mérite de considérer les arts en philosophe et d'envisager la critique sous des idées générales et morales. *Horace* (65-8 av. J.-C.) écrivit l'*Epître aux Pisons.* Ceci est moins

un traité didactique qu'une lettre fort spirituelle et fine sur les genres littéraires et sur la nature de la poésie. *Longin :* rhéteur du IIIe siècle après J.-C., composa le *Traité du Sublime* qu fut traduit par Boileau, et *Quintilien* (40-120 ap J.-C.) dans son Traité *de Institutione Oratoria*, a exposé les préceptes généraux de l'art et des genres poétiques.

2° *Chez les Modernes.* — Parmi les Modernes, Boileau trouvait d'abord un étranger : l'italien *Vida* (1480-1566), qui écrivit en latin un *Art Poétique.* Mais, à en juger par la première préface de son œuvre, Boileau n'a jamais connu cet ouvrage ; puis des Français : *Eustache Deschamps*, du XIVe siècle, qui publia un *Art de dicter et faire chansons ;* Pierre Fabri, auteur du *Livre de vraye rhétorique* (1521), *Thomas Sibilet*, qui composa un *Art Poétique* en prose (1548) : *J. du Bellay*, qui rédigea, en 1549, le manifeste de la Pléiade : *Défense et Illustration de la langue française*, auquel répondit *Charles Fontaine* en son *Quintil Horatian ;* en 1572, Ronsard publia un *Abrégé d'Art Poétique*, et *Vauquelin de la Fresnaye*, en 1605, son *Art Poétique* en trois chants.

3° *L'actualité.* — Mais, dans son œuvre, Boileau s'est surtout inspiré de l'*actualité.* Il a trop d'esprit pour rester un critique abstrait ; il est un critique réaliste qui sait voir autour de lui, qui vise toujours des auteurs vivants, soit pour les combattre, soit pour les louer ; car il nous sera fort aisé de constater qu'il s'inspire de son temps pour définir l'épopée, que, pour la tragédie

et la comédie, il tire ses préceptes d'*Andromaque*, de *Britannicus* et du *Misanthrope*.

b) *Circonstances historiques.*

Boileau a longtemps travaillé à son *Art Poétique :* il l'avait commencé dès 1669. Vainement, Patru essaya-t-il de le détourner de son projet. Il mena de front la composition de l'*Art Poétique*, celle du *Lutrin* et de sa *IV*e *Epître* avec sa *traduction de Longin*. Dès l'année 1672, avant de livrer son œuvre au grand public, Boileau en lit des fragments dans les salons. Le 9 mars 1672, Mme de Sévigné écrit à sa fille : « Nous tâchons d'amuser notre cher Cardinal (de Retz). Corneille lui a lu une comédie qui sera jouée dans quelque temps et qui fait souvenir des anciennes *(Pulchérie)* : Molière lui lira samedi *Trissotin* qui est une fort plaisante pièce. *Despréaux* lui donnera son *Lutrin* et sa *Poétique*. Voilà tout ce qu'on peut faire pour son service ». Le 15 décembre 1673, elle lui écrit encore : « Je dînai hier avec M. le Duc, M. de la Rochefoucauld, Mme de Thianges, Mme de La Fayette, Mme de Coulanges, l'abbé Testu, M. de Marcillac et Guilleragues, chez Gourville. Vous y fûtes célébrée et souhaitée, et puis on écouta la *Poétique* de Despréaux... Despréaux vous ravira par ses vers. » Enfin, le 15 janvier 1676 : « J'allai dîner samedi chez M. de Pomponne, comme je vous avais dit : et puis, jusqu'à 5 heures, il fut enchanté, enlevé, transporté des vers de la *Poétique* de Despréaux ». Maints pamphlets furent dirigés contre l'*Art Poétique* à son apparition. Les ennemis du poète essayèrent même, par l'entremise de Pellisson et

de M. de Montausier, d'empêcher l'autorisation royale d'imprimer, et le privilège fut quelque temps retenu ; ce ne fut pas long d'ailleurs ; Boileau recevait bientôt un billet de Colbert : « Le roi m'a ordonné, Monsieur, de vous accorder un privilège pour votre *Art Poétique*, aussitôt que je l'aurai lu. Ne manquez donc pas de me l'apporter au plus tôt. Colbert. »

c) *Analyse.*

Boileau est le premier en France qui ait écrit, d'après un plan suivi, un traité vraiment didactique embrassant tous les genres, sauf quelques exceptions, d'ailleurs justifiées, traité contenant un commencement, un milieu, une fin, et dominé tout entier par une idée ou principe unique : la souveraineté de la raison. Un autre trait distinctif de l'*Art Poétique* est la part très large faite aux idées générales : sur quatre chants, en effet, deux ont surtout pour objet des généralités littéraires ou morales.

1) Chant I. *Généralités littéraires.*

Le *premier chant* se divise en trois parties nettement et logiquement agencées, qui ont pour centre naturel l'histoire de la poésie française. Dans la première partie (avant l'histoire de la poésie française), Boileau expose la nécessité des dons naturels ; il faut, pour être poète, sentir « du ciel l'influence secrète », avoir reçu l'inspiration ; au surplus, la nature a partagé les talents : il faut donc se bien étudier et connaître avant que d'entreprendre une œuvre poétique. Après ce début, l'auteur pose le principe essentiel et directeur de sa critique : la glorification du bon sens et de la raison. De ce principe double et

unique, en dérivent d'autres : il ne faut point chercher la pensée loin du droit sens, il faut mépriser les faux brillants parce qu'ils s'en écartent ; nécessité de la mesure : fuir l'abondance stérile des mauvais écrivains et aussi le défaut contraire ; nécessité de la variété : il faut savoir passer « du plaisant au sévère » ; se tenir également en garde contre le burlesque de Scarron et l'emphase de Brébeuf ; soin des menus détails de la forme : de la cadence, des rencontres de voyelles, du choix des mots. — La *deuxième partie* est constituée par l'histoire de la poésie française depuis Villon jusqu'à Malherbe en passant par Marot et Ronsard. Dans la *troisième partie* (après l'histoire de la poésie française), Boileau revient aux conseils généraux sur l'art d'écrire. Il pose d'abord une série de préceptes qui concernent la perfection du style. Nécessité de la clarté ; mais l'expression ne sera claire que si la pensée est nette. Respect de la langue, pour en observer toute la propriété, la justesse et la correction. Tous ces préceptes ne seront réalisés qu'à une condition : le travail constant, la discipline littéraire, rigoureuse. Un autre moyen de perfection nécessaire est l'affectueuse sévérité d'un ami véritable.

2) CHANT II. *Les genres secondaires.*

Le *deuxième chant* n'est point logiquement lié au premier. Boileau y étudie les *Genres secondaires* de la poésie. Y a-t-il du moins quelque hiérarchie dans la suite de ces divers genres ? Il semble bien que non, et l'on en jugera par l'analyse. Observons pourtant qu'une unité relative règne dans cet ensemble à première vue fort disparate : ce

chant est animé de l'esprit qui anime le poème entier : la raison y est toujours invoquée, précisément, cette fois, pour les genres où paraît devoir régner la fantaisie. De plus, l'auteur a voulu, dirait-on, suivre une sorte de gradation ascendante : il traite d'abord des genres qui lui plaisent le moins ou sont en moindre estime auprès de ses contemporains : il aborde ensuite ceux qui jouissent d'une plus grande faveur soit autour de lui, soit pour lui-même. Quoi qu'il en soit, le poète étudie successivement, pour les définir et en préciser les règles, l'Eglogue — l'Elégie — l'Ode — le Sonnet — l'Epigramme à propos de laquelle il se laisse aller à une longue digression contre les pointes à l'italienne — le Rondeau — la Ballade — le Madrigal — la Satire avec ses principaux représentants à Rome, et Régnier en France — enfin le Vaudeville.

3) CHANT III. *Les genres supérieurs.*

Le *troisième chant* traite des trois genres que l'antiquité considérait comme les genres supérieurs. Dans une *première partie*, Boileau étudie la *tragédie*. Au début, il proclame la toute puissance de l'art, capable de rendre aimable l'objet le plus affreux. Puis il énumère les conditions à réaliser par le poète tragique : vérité de la passion pour émouvoir les cœurs, les remplir de terreur ou de pitié ; simplicité et clarté de l'intrigue, avec une rapide exposition ; unité de lieu, de temps, d'action ; vraisemblance ; gradation d'intérêt ; imprévu du dénouement. Ici, l'auteur introduit l'historique de la tragédie en Grèce, et au Moyen-Age, en France. Après quoi, il revient aux conditions du drame : conditions morales : le rôle de

l'amour qui doit être « une faiblesse » « de remords combattue», et non point « une vertu» : on le voit bien, c'est la conception de la tragédie racinienne ; la nature des caractères tragiques : ils doivent avoir quelques imperfections, garder leur caractère traditionnel et aussi être de leur temps et de leur pays ; les qualités propres du style tragique : il doit être pathétique et émouvant, sans déclamation et sans froideur. Il termine par des considérations sur la difficulté de ce grand art. Par quelle bizarrerie de composition Boileau sépare-t-il la Comédie de la Tragédie pour placer entre les deux l'*Epopée* ? La transition est vraiment factice. Boileau définit ce genre, puis étudie le merveilleux qui le doit animer, condamnant le merveilleux chrétien. Il donne après cela une série de conseils sur le choix du héros, sur la simplicité de l'action, la vivacité des récits, l'éclat des descriptions, l'heureux et noble choix des circonstances, l'étendue mesurée de l'ouvrage, la modestie du début, l'emploi des figures ; conditions entre toutes indispensables : le travail et le temps. Brusquement, le poète revient au genre dramatique et étudie la *Comédie*. Il commence par en esquisser à largestraits l'histoire en Grèce, d'Aristophane à Ménandre. Prenant manifestement pour modèle Ménandre, Boileau recommande au poète comique de s'appliquer à l'étude de la nature et du cœur humain, de connaître les mœurs des âges divers et l'esprit des différentes sociétés. Molière a excellé dans la connaissance de l'homme, mais il n'a pas su éviter avec assez de soin la bouffonnerie populaire. Il s'agit de badiner

ncore avec noblesse. Enfin, il faut trouver des dénouements naturels et aisés, une action raisonnable, un style humble et doux sachant s'élever à propos ; il faut manier habilement les passions, bien lier les scènes entre elles. En tous ces points, la comédie de Térence peut servir d'idéal.

4) CHANT IV. *Considérations morales.*

Le *quatrième chant* de l'*Art poétique* est surtout moral ; nous disons surtout, car le développement moral est encadré entre un début d'ordre littéraire et une conclusion de caractère personnel. Il est divisé en trois parties naturelles : dans la *Première* partie, Boileau revient à des considérations littéraires qui lui semblent, sans doute, de spéciale importance : la nécessité, pour l'écrivain, d'étudier sa véritable vocation et de la suivre : c'est que la médiocrité n'est point tolérable chez un écrivain ; nécessité toute égale de fuir les basses flatteries et de recourir à une équitable censure ; il faut, d'ailleurs, discerner sagement les critiques et ne point se rendre à celles d'un sot ou d'un mécontent. Puis il entre dans des considérations morales fort graves ; il faut, dans ses écrits, joindre l'utile à l'agréable : le lecteur doit emporter, de sa lecture, non seulement un divertissement, mais encore un profit solide et durable. Pour cela, il faut à l'écrivain l'amour de la vertu et son vers trahira toujours « la bassesse du cœur ». Que le poète fuie les mesquines jalousies, les lâches intrigues, l'attachement trop exclusif à son métier, l'âpre recherche du gain. Qu'il n'oublie point que son art est un art divin qui a civilisé le monde. Qu'il ne craigne pas la misère sous le règne de Louis.

d) *Étude littéraire.*

Rarement, œuvre subit des destins plus contraires que l'*Art Poétique*. Le XVII^e^ siècle en fit son Code littéraire ; le XVIII^e^ siècle partagea, dans son ensemble, cette opinion et la Harpe appelle cette œuvre « un Code imprescriptible dont les décisions serviront à jamais ». Le XIX^e^ siècle s'est acharné contre ce Code d'un art pour lui désuet et surtout fort mal compris. Lamartine a bien exprimé le sentiment de son temps : « C'est le squelette de la poésie, décharné, décoloré, privé de vie et d'âme par un profane anatomiste de l'inspiration. C'est déjà une faute que d'écrire un tel poème : les vers sont faits pour le chant, quelquefois pour la penée, jamais pour la pédagogie » (*Cours de littérature*, entretien XVI). Quels que puissent être les jugements successifs des âges, on ne peut nier l'importance de ce poème, ni, en dépit de ses faiblesses, de ses erreurs et de ses lacunes, sa réelle grandeur.

1) *Testament d'un esprit supérieur et d'un grand siècle.*

L'*Art Poétique* est l'*œuvre capitale* et comme le *testament littéraire d'un esprit supérieur*, supérieurement doué pour ce genre d'œuvre, qui a créé la critique littéraire et l'a érigée à la hauteur d'une philosophie, la philosophie de la littérature, — laquelle n'est autre chose qu'une forme de la philosophie de l'art,— à la hauteur aussi d'une morale. Il est la synthèse lumineuse et définitive de toutes ses théories éparses dans les *Satires* et, à un moindre degré, dans les *Epîtres*. L'auteur a poursuivi les mêmes ennemis, toute cette cohue de rimailleurs qui insultent au bon goût, à la vérité, au bon sens, à la nature, à l'ordre et à la discipline ; il y célèbre les mêmes ouvriers de per-

fection classique qui, dans leurs œuvres, ont réalisé cet idéal de vérité, de raison, d'ordre. Et il y formule avec plus de netteté, avec une netteté lapidaire, toute sa doctrine immuable et répandue dans ses autres œuvres. L'*Art Poétique est*, pour autant, le *testament d'un siècle*, le grand siècle, le siècle de Louis XIV, de Corneille, de Racine, de Molière, de Descartes, de Bossuet et de Pascal, d'un siècle qui s'y est pleinement reconnu et pour ainsi dire déposé, sinon tout entier, du moins en ses traits les plus particuliers, qui en a goûté et pratiqué la doctrine.

2) Valeur objective de la doctrine.

Que *vaut* au juste cette doctrine? Elle se résume en quelques points peu nombreux et très simples:

α) Philosophie de l'art littéraire

1° *L'art n'est point chose vulgaire*, à la portée du premier venu, et le premier venu ne se peut targuer d'un mérite artistique. L'art, en matière littéraire, comme en tout autre matière, comme en peinture, en architecture, en musique, est un don du ciel. Il suppose, essentiellement et absolument, ce qu'on appelle inspiration, c'est-à-dire une réelle influence d'en haut, une spéciale faculté de sentir, de penser et de rendre, un tour particulier et des forces spéciales données à la sensibilité et à l'imagination, voire au jugement. Boileau le proclame :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur,
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre, en naissant, ne l'a formé poète.
Dans son génie étroit il est toujours captif.
Pour lui, Phébus est sourd et Pégase est rétif.

(*Chant I*).

On ne saurait mieux dire. Horace n'avait pas mieux dit, ni aucun de ceux qui tentèrent une philosophie de la littérature. Il y a plus : l'art littéraire, embrassant des objets nuancés et divers à l'infini, pourrait-on dire, suppose aussi des vocations toutes spéciales : tel sera doué pour l'art tragique ; tel autre, pour le genre lyrique, un autre enfin, pour un autre genre ; d'où la nécessité de se bien connaître, de mesurer ses forces et de les adapter à leur objet propre, sans vouloir s'élever trop haut, au risque de faire fausse route et de choir tout à fait. Horace déjà l'avait dit spirituellement ; Boileau le répète nettement :

> La nature, fertile en esprits excellents,
> Sait, entre les auteurs, partager les talents
> L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme,
> L'autre, d'un trait plaisant, aiguiser l'épigramme.
> Malherbe, d'un héros, peut chanter les exploits,
> Racan, chanter Philis, les bergers et les bois :
> Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime
> Méconnaît son génie et s'ignore soi-même.
>
> *(Ibid.)*

Ici, Boileau ne fait que formuler en théorie ses polémiques des *Satires :* au fond, contre qui s'acharne-t-il, dans ses *Satires*, sinon contre tous les écrivains sans vocation, les Saint-Amand, les Scudéry, les Pradon, les Cotin, qui profanent un art sacré en se parant du nom de poètes : qu'ils soient « plutôt maçons » ! Et il est piquant de constater comme Boileau, sur le point de la nécessité de l'inspiration, est pleinement d'accord

avec Ronsard, bien plus qu'avec Malherbe qui déclarait, par boutade sans nul doute, que le poète n'est qu'un « joueur de quilles » et pour qui dès lors l'inspiration « du ciel » n'est vraiment pas indispensable. (Voir de Ronsard : *Abrégé de l'Art Poétique François*).

2° Aussi bien, puisque l'art est un don du ciel, β) *Conséquence pratique.* *faut-il que l'artiste le respecte :* il lui doit un culte qu'on pourrait appeler moral ; qu'il passe aux yeux de la foule comme un être au-dessus du vulgaire par sa dignité, par son mépris des richesses, par son intégrité, sa franchise, par sa modeste simplicité :

Ne vous enivrez point des éloges flatteurs
Qu'un amas, quelquefois, de vains admirateurs,
Vous donne, en ces réduits prompts à crier merveille !
Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise et le savoir éclaire...
Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,
Des vulgaires esprits malignes frénésies.
Un sublime écrivain n'en peut être infecté...
Travaillez pour la gloire et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.
(*Chant IV* — Passim).

Boileau tranche aussi net, et d'une définitive justesse, la question de « l'art pour l'art ». « l'art pour l'art » auquel trop longtemps s'attachèrent trop de nos contemporains, n'est qu'une très périlleuse aberration. Le prince du bon sens littéraire le professe : que jamais l'artiste ne sépare l'art de la morale :

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions,
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions ?

Qu'en savantes leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
Un lecteur sage fuit un vain amusement
Et veut mettre à profit son divertissement.
Que votre âme et vos mœurs peintes dans vos ouvrages
N'offrent jamais de vous que de nobles images.
Je ne puis estimer ces dangereux auteurs
Qui, de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier coupable
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable...
Aimez donc la vertu, nourrissez-en votre âme :
En vain l'esprit est plein d'une noble vigueur.
Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

(*Chant IV*).

Théorie vraiment humaine ; la seule vraiment humaine puisqu'elle reconnaît et respecte le caractère propre de l'homme et la hiérarchie de ses opérations comme de ses facultés ; théorie seule salutaire puisqu'elle garantit le bien des hommes comme celui des sociétés, à l'encontre de celle de « l'art pour l'art » qui, faisant de l'art un pur « divertissement », saccage et ruine la vie profonde des âmes et des peuples. Ainsi l'entendirent les Grecs, ces grands artistes et si incomparablement réalistes ; il n'est point de littérature plus morale que la leur. Du reste, toujours sage et modéré, Boileau s'arrête à la théorie du juste milieu. S'il condamne « l'art pour l'art » qui aboutit à l'immoralité ou l'amoralité, il ne proscrit pas, comme les jansénistes, la peinture des passions pourvu que l'auteur ne rende pas le vice séduisant ; et il était, sur ce point, en plein accord avec le grand Arnauld qui professa la

même opinion dans sa *Lettre sur la X^e satire* et qui approuvait la *Phèdre* de Racine.

L'artiste littéraire doit ensuite au don reçu de ciel un culte littéraire : il se peut réduire à l'effort, à la discipline, au labeur consciencieux et éclairé. Rien de plus sage et plus nécessaire que toutes les prescriptions minutieuses adressées par Boileau aux écrivains :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.
Polissez-le sans cesse et le repolissez,
Ajoutez quelquefois et souvent effacez.
(*Chant I*).

Ce travail constant et énergique produira l'ordre et la netteté sans lesquels ne saurait être une œuvre d'art ; l'exactitude et la propriété des termes, conditions essentielles de la traduction du réel :

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu ;
Que le début, la fin répondent au milieu ;
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout des diverses parties...
Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément...
En vain vous me frappez d'un son mélodieux
Si le terme est impropre ou le tour vicieux...
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.
(*Chant I*).

Il est piquant de constater comme sur ce point encore de la nécessité de l'effort et de la discipline

littéraire, Boileau est d'accord avec Ronsard. On peut lire, de ce dernier, dans ses *Odes retranchées*, un bien joli *Dialogue des Muses et de Ronsard*, dont nous extrayons ces vers :

RONSARD

Pour avoir trop aimé votre bande inégale,
Muses qui défiez, ce dites-vous, le temps,
J'ai les yeux tout battus, la face toute pâle,
Le chef grison et chauve, et je n'ai que trente ans.

MUSES

Au nocher qui sans cesse erre sur la marine,
Le teint noir appartient ; le soldat n'est point beau
Sans être tout poudreux ; qui courbe la poitrine
Sur nos livres est laid, s'il n'a pâli la peau.

γ) *Étroitesse de cette théorie.*

Mais, enfin, il faut convenir que cette théorie de l'art, d'après Boileau, très juste et saine, est un peu étroite. L'auteur reconnaît bien et proclame la nécessité de l'inspiration ; mais il la définit d'abord de manière par trop sommaire, sèche et incomplète ; l'on souhaiterait aussi qu'il s'étendit un peu plus sur la matière, qu'il fît mieux sentir la nécessité et la grandeur de ce don, éclairant ces doctrines d'exemples mieux choisis : car, en vérité, l'inspiration de Malherbe, voire de Racan, est très courte ! Au fond, il se défie un peu de tout ce qui sort des voies normales : il a peur, dirait-on, du « grand souffle » qui, saisissant tout l'homme, emporte tout. A notre avis, il s'est trop défié du cœur, du sentiment entendu au sens de Pascal, lequel peut à merveille s'accorder avec la raison, et qui, après tout « a ses raisons que la raison ne connaît

pas », qui est aussi « vrai » au moins que la raison. Que n'a-t-il mieux connu les œuvres de la Grèce d'une si haute, si large, si puissante, si humaine inspiration religieuse et nationale, autant que « personnelle » ; que n'a-t-il mieux approfondi les œuvres de Bossuet et de Pascal, les deux grands « inspirés » du siècle ! Que n'a-t-il mieux compris même son ami Racine !—Une fois posé le principe de l'inspiration, Boileau s'attache trop exclusivement à des questions de pure forme. Elles ont leur importance, assurément ; elles sont essentielles encore ; mais, surtout en matière de poésie, on ne peut nier qu'il y a quelque chose de plus important et de plus essentiel, c'est le sentiment qui inspire et anime l'œuvre, c'est la vie intérieure qui éclaire, échauffe l'âme de l'écrivain, et d'où jaillissent, comme de leur source mystérieuse et profonde, les flots puissants du verbe inspiré.

Objet de l'art et faculté qui le doit saisir : étroitesse, erreur

De même, quand il s'agit de l'*objet de l'art et de la faculté qui le doit saisir*, l'étroitesse se mêle-t-elle à la vérité dans le jugement du poète.

Quel est, pour lui, l'objet de l'art ? Le beau, sans doute, comme pour quiconque. Mais qu'est le beau pour Boileau ? Il se confond avec le vrai :

> « Rien n'est plus beau que le vrai,
> Le vrai seul est aimable ».

D'abord, ceci est bien sommaire et très obscur ; un peu plus de précision ferait mieux notre affaire. Assurément, il ne saurait être de beau contre le vrai, le vrai n'étant que le réel, ce qui est, ou l'expression de ce qui est ; assurément, par cela seul qu'il est l'expression de ce qui est, le vrai comporte pour l'homme un intérêt, sou-

vent même, selon les objets, un intérêt supérieur, car il traduit exactement ou lui-même, ou ce qui l'entoure ou le concerne de quelque façon. Sans doute, mais le beau qui s'accorde au vrai, le beau qui requiert le vrai, comme essentielle condition, n'est pourtant pas le vrai ; il est en dehors et au-dessus du vrai ; il ajoute et superpose au vrai un élément qui vient de plus haut que « la nature » soit intérieure, soit extérieure, et qui, contenant et exprimant la nature, la dépasse ; le beau, pour reprendre une définition célèbre qui nous semble la plus juste, la plus complète, en même temps que la plus belle, et qui est de Platon, le beau est « la splendeur du vrai » ! il est le vrai lui-même paré de splendeur, aimé et rendu aimable, grand, enviable, délectable, par un attrait intérieur et mystérieux de l'artiste, par la faculté de concevoir un idéal, c'est-à-dire une perfection, et d'y adapter le vrai, d'y hausser le vrai pour le faire chérir et poursuivre, pour y attacher une âme, un cœur, une vie ; c'est le vrai, illuminé, transfiguré, tout en gardant encore sa propre nature, idéalisé par l'homme, par une force intérieure impondérable et insaisissable à toute analyse.

Quelle est donc cette force capable de transfigurer, d'idéaliser le vrai, pour en faire le beau ? Quelle est cette faculté singulière par laquelle l'homme peut saisir et exprimer le beau, « splendeur du vrai » ? Est-ce la raison, le bon sens universel ? Boileau ne recommande et proclame que son empire :

> Aimez donc la raison, que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

On ne peut dire plus clairement... ni plus étroitement... ni plus faussement. Cela s'appelle fausser la nature et déplacer les domaines propres des facultés. Non, le beau n'est point l'objet de la raison, la raison n'est pas l'instrument du beau ; le beau, supposant la conception d'un idéal à aimer et faire aimer, requiert essentiellement et principalement le jeu des facultés créatrices : l'imagination et la sensibilité ; l'imagination, non point celle que Pascal appelle « la folle du logis», mais celle qui combine, rapproche, invente, en associant ou par intuition ; la sensibilité, non point la vague sensibilité maladive, ou la facilité d'émotion sensitive, mais la grande force qui soulève le monde, la capacité d'aimer, essentiellement créatrice, dans la vie réelle comme dans la vie artistique, laquelle attache et rive l'homme à l'idéal vu et retenu par l'imagination. La raison, la faculté de discerner le vrai, de juger du juste et de l'exact, n'aura-t-elle donc point sa part dans le concert ? A Dieu ne plaise, une part essentielle. Il lui revient de contenir l'imagination dans les frontières du vrai pour la préserver de la fantaisie, de la chimère, de l'erreur, du « monstre », du « chaos » ; il lui revient de garder la sensibilité des écarts faciles, du désordre, c'est-à-dire du manque d'équilibre et d'harmonie, de la rappeler sans cesse aux lois fixes et stables de l'ordre éternel, du réel. Rôle magnifique, en vérité précieux et nécessaire, mais enfin pas unique, et, j'ose dire, négatif... Que seraient *Œdipe-Roi* ou *Antigone*, les *Odes de Pindare*, les *Pensées* de Pascal, les *Oraisons Funèbres* et les *Elévations*

de Bossuet ; que seraient les tragédies de *Corneille* ou de *Racine* si ces grands hommes avaient pu connaître et pratiquer au pied de la lettre le conseil de Boileau, si étroit qu'il en devient faux :

« Aimez donc la raison ; que toujours vos écrits
« Empruntent d'elle *seule* et leur lustre et leur prix » ?

δ) *Erreurs de détail*

De cette absolue, voire exclusive prédominance donnée à la raison viennent toutes les *erreurs* de *détail* qu'on peut relever dans l'*Art Poétique*.

Au Ier Chant.

D'abord les *erreurs de l'histoire de la poésie française* dans le premier chant. Cette histoire se pourrait définir l'histoire des progrès de la raison dans la poésie. Elle se réduit à ces trois termes : avant Villon, la raison était absente de la poésie française ; la raison a été entrevue par Villon et Marot, bientôt perdue de vue par Ronsard ; elle a été restaurée par Malherbe. Boileau se place donc au seul point de vue de la raison, et encore de la raison appliquée à la versification plutôt qu'à la poésie elle-même ; on comprend mieux, dès lors, la singularité injuste de ses jugements. Ainsi il porte une condamnation sommaire et dédaigneuse contre tous les poètes antérieurs à Villon ; la *Chanson de Roland* et nos vieux *Romans*, rien ne compte, rien n'existe pour lui. Est-ce ignorance ? Peut-être ; mais surtout il y a tant de fantaisie originale et de savoureuse inspiration dans nos fabliaux, tant de hauteur de sentiment chrétien et national dans la *Chanson de Roland ;* et puis on trouve des longueurs là-dedans, des négligences, des rudesses et mala-

dresses de forme : que devient « la raison » en tout ceci ?

> Durant les premiers ans du Parnasse françois
> Le caprice tout seul faisait toutes les lois...

On s'explique tout à fait mal le jugement porté sur Villon, poète essentiellement primesautier qui ne se donna point pour tâche de « débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers » et qui écrivit comme il sentait. Mais Villon semble rompre avec les habitudes des « vieux romanciers » ; c'est pourquoi il trouve grâce devant le critique. Marot est tout aussi favorisé ; plus encore que pour Villon, Boileau se trompe : Marot n'a point inventé la ballade : Charles d'Orléans et Villon en avaient écrit avant lui ; il n'a point « tourné des triolets », ni rimé des « mascarades », on cherche en vain les « chemins tout nouveaux » qu'il aurait trouvés « pour rimer » ; autant d'erreurs que de mots pour louer ce poète. Mais quoi ! Marot écrit avec grand soin, avec netteté, d'un ton ferme et juste ; sa langue et sa versification n'offensent point l'oreille de terrible législateur. En revanche, Ronsard est un téméraire, qui trace hardiment et noblement aux poètes classiques futurs la route vers le grand. Ronsard, à l'exemple des Anciens, met en jeu les grandes facultés créatrices : imagination, sensibilité ; il chante des thèmes tout personnels, et sa poésie est empreinte d'un lyrisme profond et sincère ; il suffit, Ronsard est néfaste : voulant tout régler il a tout « brouillé » ; il n'a parlé en français que « grec et latin », et ses mots ne se

distinguent que par « le faste pédantesque ». Enfin voici le poète rêvé par Boileau pour réparer tant de maux ; un poète chez lequel l'inspiration pourrait bien exister, mais en qui du moins la raison domine ; poète et critique à la fois, capable de donner l'exemple et le précepte, le véritable ancêtre et modèle de Boileau ; son œuvre a consisté essentiellement à régenter la poésie, surtout dans sa partie formelle et extérieure : la langue, la grammaire, la versification ; à réduire « la muse aux règles du devoir », c'est-à-dire en définitive à astreindre les poètes à la grammaire et donner toujours le pas à la raion sur toute autre faculté, au risque d'étouffer toute spontanéité et tout élan, toute inspiration véritable, toute poésie. On comprend à merveille ce cri jailli du cœur de Boileau : « Enfin Malherbe vint... »

Au IIe Chant. Le même principe explique la manière étroite et mesquine dont le poète au 2e chant décrit ou caractérise certains genres secondaires, tels que l'idylle et surtout l'élégie, l'épigramme. Il explique surtout les lacunes fâcheuses de ce chant : Boileau ne dit rien de la tragi-comédie, sans doute parce qu'il la considère comme un genre équivoque ; rien de l'épître ni de la poésie didactique dont l'oubli, si c'en est un, est à tout le moins étrange. Rien de toute l'œuvre de La Fontaine, et ceci est autrement grave. Qu'il se taise sur les *Contes* en vers, en raison de leur immoralité, fort bien, c'est pleine justice ; mais les *Fables* ? Quelle raison en pourra justifier l'omission ? On a dit que c'était la peur du roi ; ceci est

puéril, Boileau était courageux ; on a parlé de jalousie et le fait est que Boileau a « commis » deux fables : l'*Huître et les Plaideurs*, dans l'*Epître II* — le *Bûcheron*, (*Poésies diverses*, XXVIII) ; mais Boileau, qui, d'ailleurs n'était pas jaloux par nature, ne se pouvait bercer d'illusions sur la valeur comparée de ces petits morceaux. La raison d'après laquelle La Fontaine manquerait d'originalité n'est pas plus sérieuse. La véritable raison nous paraît être celle-ci : la fable, telle que la concevait et réalisait La Fontaine, comédie, épopée, satire, conte, fantaisie, rêverie personnelle, avait précisément pour essence de n'avoir point de règles, d'échapper à toute règle, à tout code conventionnel, à toute formule rationnelle : « Ces sortes de beautés, avait dit Boileau, sont de celles qu'il faut sentir et qui ne se prouvent point. C'est ce je ne sais quoi qui nous charme et sans lequel la beauté n'aurait ni grâce ni beauté. *Mais, après tout, c'est un je ne sais quoi.* »

La même étroitesse d'esprit et de vues, le même fétichisme d'une poésie « raisonnable », surtout par le soin de la forme, explique enfin les graves erreurs commises par Boileau dans l'étude des *grands genres*. Au IIIe Chant.

A coup sûr, il a eu raison d'appeler particulièrement l'attention sur le théâtre grec ; mais il n'a rien compris au caractère profond et mystérieux du dithyrambe sacré d'où est sorti le drame grec, à toute la partie douloureuse et religieuse du culte légendaire de Bacchus qui n'est pour lui que « le dieu des raisins » ; il croit naïvement que *Tragédie.*

Prométhée ou *Œdipe-Roi* seraient dûs tout simplement à un chant de vendanges, à un concours grossier dont le prix est un bouc. Il n'a rien vu non plus des conditions intérieures et morales de la tragédie grecque, de son inspiration merveilleuse prise au cœur de la vie religieuse et nationale du peuple, des passions, des caractères, de l'action toujours présente et redoutable du Fatum ; il ne pouvait dès lors comprendre Eschyle ni Sophocle. Du moins a-t-il le bon esprit de ne pas nommer Euripide : car de la tragédie antique il a vu surtout l'art extérieur qui est fait de simplicité, d'unité, d'harmonie ; or Euripide est, sur ce point, novateur hardi qui ne garde point toujours le bel équilibre de Sophocle ; d'autre part, c'est Euripide qui a rendu plus profonde et plus humaine la peinture des passions, qui a fait de la tragédie essentiellement œuvre de science du cœur humain. Enfin Boileau n'a point senti combien la tragédie grecque est souple dans son apparente et réelle simplicité, étant l'expression de la vie humaine ; il a confondu l'admirable unité grecque, si diverse et si stable, avec d'artificielles règles d'unité qu'il est impossible de découvrir dans les drames grecs avec une telle rigueur ; assurément le théâtre grec est « raisonnable » au sens élevé du mot, mais le cœur humain, les passions humaines, la vie humaine y jouent leur concert autant que la raison ; Aristote n'eut jamais écrit que « la scène demande une exacte raison » : Aristote était un Grec, qui avait le sens de l'art, qui savait et sentait que l'art ne se peut assujettir

aux règles d'une science exacte... Il est heureux, en vérité, que pour interpréter les lois de Boileau, c'est-à-dire les élargir et les assouplir en véritable Grec, le ciel ait doté le XVII^e^ siècle d'un Racine ! — Boileau ne pouvait mieux comprendre le théâtre du Moyen-Age, tout spontané, d'un beau jaillissement religieux et national, ni goûter le théâtre de Corneille contre lequel il décoche maint trait acéré ; c'est que le théâtre de Corneille, si profondément classique, rappelle par bien des traits le théâtre d'Eschyle, contient maint élément de lyrisme, et surtout diffère profondément du théâtre de Racine sous le rapport de la simplicité. Ainsi donc, en ce qui concerne le drame français, la théorie de Boileau est encore étroite et insuffisante, parce qu'il néglige tout ce qui ne rentre pas dans l'idéal racinien et dans son propre idéal.

Comédie.

Le « législateur du Parnasse » s'est trompé aussi en ce qui concerne la *comédie*. Il n'a pas compris « l'ancienne comédie » grecque, il n'y pouvait approuver cette confusion de la comédie et de la satire ; ne voyant partout qu' « accès insolent d'une bouffonne joie », il enveloppe dans la même injuste condamnation Aristophane et le « vil amas de peuple ». Pour lui, la première règle de la comédie est de n'être point personnelle et agressive, mais générale et humaine ; aussi néglige-t-il complètement la «comédie moyenne», et passe-t-il, sans transition, d'Aristophane à Ménandre qui lui paraît représenter la comédie raisonnable. Parce que Térence est le disciple de Ménandre, il sacrifie Plaute à Térence, Plaute

aux caractères en relief plutôt que finement exprimés, aux qualités fortes plutôt que délicates. Il voit plus juste quand il s'agit de Molière ; il reconnaît, en sa comédie, la peinture vraie de la nature ; mais il n'a pas saisi exactement la nuance propre de son comique, et jusque dans les farces d'inspiration et de tour franchement gaulois, il ne discerne pas « l'auteur du Misanthrope ». A coup sûr, il n'est pas hostile à Molière ; mais enfin, il ne nous paraît pas tout à fait d'accord avec lui, quand il dit :

> J'aime sur le théâtre un agréable auteur
> Qui, sans se diffamer aux yeux du spectateur,
> Plaît par la raison seule, et jamais ne la choque.

Épopée. Boileau n'est pas plus heureux au sujet de l'*épopée*. Il en a fait un poème logiquement construit et suivi, alors qu'elle réclame surtout la spontanéité et la naïveté d'inspiration ; il a fait d'Homère une sorte de versificateur ingénieux, alors que ce poète est totalement étranger aux laborieux procédés de l'artiste. En définitive, toute la série des conseils, parfois très sages, que donne Boileau sur la matière, se réduit à ceci : en matière d'épopée, ayez du talent, voire du génie si possible ; ayez en tout cas et surtout, de la noblesse. Rien d'étonnant, dès lors, que le sens de l'épopée antique lui ait complètement échappé, qu'il n'ait vu dans l'œuvre d'Homère qu'un fertile trésor « d'agréments ». De même, méconnaît-il complètement la nature du merveilleux ; au lieu d'y voir l'âme et la vie profonde de l'épopée, une croyance sincère où s'alimente la hauteur d'inspi-

ration, il n'y voit qu'un artifice supérieur, des « ornements reçus » et respectables ; c'est précisément parce que les anciens en avaient su tirer parti qu'il y faut encore chercher les mêmes heureux effets ; et puis, ces divinités païennes sont bien près de la nature et point guère surnaturelles ; enfin, Boileau professe un christianisme à tendances jansénistes et rigoureuses ; pour tous ces motifs, ils proscrit le merveilleux chrétien dans l'épopée moderne.

ε) Ce qu'il y a de vain dans cet effort.

On le voit, toutes les erreurs ou lacunes de l'*Art Poétique* viennent de l'étroitesse d'esprit et de la part exclusive donnée à une faculté unique : la raison, tout juste dans le genre où elle trouve le moins son emploi, dans un genre qui requiert par dessus tout la verve inspirée : la poésie. Au surplus, son grand effort ne pourrait-il pas sembler vain ? Assurément, on ne peut reprocher à Boileau d'avoir recherché les lois de la poésie et des genres poétiques ; mais comment a-t-il pu prétendre en faire des lois immuables qui doivent présider, en tout temps, en tout lieu, au développement de tous les genres ? Comment l'a-t-il pu prétendre, alors qu'en définitive son idéal de beauté n'était ni tout à fait antique, parce qu'il savait incomplètement l'antiquité, ni tout à fait moderne, parce qu'il ne prévoyait rien des futures révolutions du goût, qu'il ne comprenait pas et ne représentait pas même son siècle tout entier ?

De là, à glisser dans l'absolu, sans tenir nul compte du relatif, c'est-à-dire de l'évolution

réelle, constante et presque fatale, des genres littéraires comme de la vie même, il n'y avait qu'un pas, et Boileau l'a franchi hardiment : l'absolu en tout, pour la nature et les lois des genres, pour les prescriptions à suivre, rigoureuses, méticuleuses, de nature à briser l'élan et à glacer l'audace du génie ! « En vérité, dit un sagace critique, ce poème, mal composé d'ailleurs, semble avoir pour but, non d'enseigner aux poètes l'art d'écrire, mais de les dissuader de l'apprendre, tant il leur montre le succès difficile et le beau inexpugnable dans sa perfection immobile. » (*F. Hémon*, Cours de Littérature : Boileau, p. 58).

Conclusion portée de l'œuvre

Et pourtant, c'est quelque chose de grandiose que cet effort pour élever un temple à la raison française, institutrice de la raison humaine. *L'Art Poétique* de Boileau, considéré comme essai de philosophie littéraire, est une belle œuvre ; comme critique littéraire, il est indispensable pour discerner les délicatesses et les bornes de l'esprit français au XVII^e^ siècle; il contient les plus sages conseils qui aient été donnés sur l'art d'écrire, conseils qui ont puissamment contribué à l'éclosion des plus purs chefs-d'œuvre de l'esprit français.

D. — *LA POESIE DE BOILEAU*

Il n'est pas douteux qu'en Boileau le critique efface le poète. S'ensuit-il qu'il n'y ait pas en lui un poète ? On l'a dit souvent, et l'on répète volontiers cette boutade d'un soi-disant « homme d'es-

prit » : « Il y a deux sortes de vers dans Boileau, les plus nombreux qui semblent d'un bon élève de troisième, les moins nombreux qui semblent d'un bon élève de rhétorique. » Les fervents admirateurs de Boileau répondent par les mots connus de Sainte-Beuve : « L'homme d'esprit qui parle ainsi ne sent pas Boileau poète, et, j'irai plus loin, il ne doit sentir aucun poète en tant que poète. » Il est vraiment difficile de sentir la poésie de Boileau ; mais on ne peut nier qu'il soit poète.

a) *Boileau ne possède point les dons supérieurs des grands inspirés.*

Ne lui demandons point les dons supérieurs qui font les grands inspirés : les puissants génies aux sublimes conceptions, qu'ils s'appellent Moïse, Homère, Sophocle, Saint Augustin, Pindare, Corneille, Racine, Bossuet, Pascal, Shakespeare, Cervantès, Hugo, Lamartine, Vigny. Boileau a l'imagination courte et la sensibilité froide. Il observe et note très justement, il n'imagine pas, il n'associe pas, il ne combine pas ; il a le cœur bon, mais sa bonté se réalise en jugements et en actes, non en émotions, en sentiments. Généreux et serviable, il n'a point la sympathie compréhensive ; dépourvu de tendresse, incapable d'effusion et d'épanchement, retranché dans son moi, comme le plus féroce des cartésiens, il exprime fidèlement la nature, mais il ne l'aime pas. « Toute la sympathie dont il est touché, dit quelque part M. Lanson, c'est celle d'un peintre devant un panier de cerises ou un chaudron de cuivre. » Aussi ses indignations ne sont-elles que des indignations littéraires ; on ne sent jamais gronder en lui la colère d'un honnête homme qu'il est

pourtant, bouillonner la fureur des grands satiriques, comme Juvénal : jamais, non plus, de l'éloquence proprement dite, qui est le mouvement passionné du cœur. Nul élément subjectif appréciable, et dès lors pas trace d'ardeur ou d'enthousiasme lyrique, ou d'ampleur d'épopée.

b) Il possède excellemment les qualités « de forme » du poète.

Mais Boileau possède, excellemment, certains dons du poète. D'abord les qualités qu'on pourrait appeler extérieures ou de forme, à condition qu'on retienne bien qu'elles ne sont pas séparables du fond et qu'elles sont essentielles à la perfection des œuvres. Il y a en Boileau un grand artiste en vers. Le vers est pour lui une véritable forme d'art, possédant sa beauté propre, traduisant de certaine façon spéciale, en sensations de l'oreille, des idées ou des visions extérieures. De là un soin minutieux à mettre en jeu tous les moyens destinés à produire cet effet. On raille volontiers la *satire sur l'accord de la rime et de la raison ;* c'est injuste, car Boileau cherche tout simplement la sonorité qui s'adapte le mieux à l'idée ou à l'objet à traduire, qui exprime le plus nettement et le plus exactement la tonalité de l'idée. S'il regrette les rimes banales, déclarant :

> Qu'il ne saurait souffrir qu'une phrase insipide
> Vienne à la fin du vers remplir la place vide,

c'est la preuve qu'il comprend la rime un peu ou beaucoup à la manière des Parnassiens, qu'il y voit, lui aussi, un élément constitutif du vers, et qu'il veut la faire porter sur les mots caractéristiques de la phrase. Et, en pratique, jamais

il ne rime faiblement ou négligemment, par à peu près ou à coup d'épithètes incolores, « à la Voltaire ». A l'ordinaire, il se conforme rigoureusement même à la loi de la consonne d'appui ; souvent les deux mots qui riment, presque toujours l'un des deux, sont significatifs ; le poète trouve, d'habitude, la rime riche, pleine, sonore, parfois même curieuse et imprévue. Une lecture un peu attentive suffit à s'en rendre compte.

De même, si l'on veut bien lire sans parti pris toute l'œuvre de Boileau, on trouvera que ce « grand niais d'alexandrin », que V. Hugo se vante insolemment d'avoir « disloqué », n'y est point si compassé qu'on le prétend ; Boileau emploie largement les moyens d'assouplir les vers : déplacement de la césure, enjambements hardis pour l'époque. On en trouvera maint exemple, surtout dans les *Satires* et dans le *Lutrin*, mais aussi dans les *Epîtres ;* nous n'en citerons que quelques-uns :

Allez, partez, mes Vers, dernier fruit de ma veine ;...
(*Epitre X : A mes vers*)

Cessez de présumer dans vos folles pensées,
Mes vers, de voir en foule à vos rimes glacées
Courir, l'argent en main, les lecteurs empressés.
Ibid.)

Que veut-il ? dira-t-on ; quelle fougue indiscrète
Ramène sur les rangs encor ce vain athlète ?...
Malheureux ! laisse en paix ton cheval vieillissant,
De peur que, tout à coup, efflanqué, sans haleine,
Il ne laisse en tombant son maître sur l'arène.
(*Ibid.*)

Déjà, comme les vers de *Cinna*, d'*Andromaque*,
Vous croyez à grands pas chez la postérité
Courir, marqués au coin de l'immortalité !
(*Ibid.*)

De quel genre te faire, équivoque maudite,
Ou maudit ?
(*Satire XII : Sur l'Equivoque*)

Le redouté Brontin, que son devoir éveille,
Sort à l'instant, chargé d'une triple bouteille
D'un vin, dont Gilotin, qui savait tout prévoir,
Au sortir du conseil eut soin de le pourvoir.
(*Lutrin, chant II.*)

L'on ne voit pas assez, non plus, que Boileau excelle dans l'harmonie expressive du vers, non point dans cette harmonie factice et artificielle dite imitative, mais dans l'harmonie profonde qui est la correspondance délicate des qualités sonores et sensibles du vers au caractère intime de la pensée, de l'objet :

Les cloches, dans les airs, de leurs voix argentines,
Appelaient, à grand bruit, les chantres à matines.
(*Lutrin, chant IV.*)

Ces rimes ne paraissent-elles pas tinter comme les cloches ? Il advient même, souvent, que tous les mots et non plus seulement les rimes, semblent choisis pour leur sonorité expressive, appropriée :

Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent;
Les murs en sont émus, les voûtes en mugissent,
Et l'orgue même en pousse un long gémissement.
(*Lutrin, chant III.*)

Nous savons, d'ailleurs, quelle importance donnait Boileau à cette question de l'harmonie des

vers ; lui-même jugeait de ses vers par l'oreille ; pour les justifier, il croyait suffisant de dire que jamais il n'en avait fait de plus « sonores » ; il aimait à lire ses vers, avant de les livrer au public, ou une fois qu'ils étaient imprimés; il excellait à rendre sensibles tous les effets de sonorités et de rythme ; dans ses *Réflexions sur Longin*, il en appelle au jugement de l'oreille pour apprécier le sublime ; pour faire goûter un passage de la *Genèse*, il insiste sur la « douceur majestueuse des paroles. »

c) Il possède excellemment le don de voir et de rendre; réalisme poétique.

La poésie de Boileau est donc de qualité plus « sensibles qu'on ne le croit d'habitude » ; elle est surtout essentiellement « réaliste » et c'est par le réalisme que Boileau est surtout poète. Il n'a point, nous l'avons vu, l'imagination créatrice. Mais il sait excellement *voir*, puis se souvenir, rappeler des sensations anciennes et rendre ces visions actuelles ou passées ; et il est frappant, à y regarder de près, comme, par cette disposition, l'idée chez lui tourne naturellement en image concrète prise au vif des réalités. Qu'on lise sutout les *Satires* et le *Lutrin*, on sera émerveillé et ravi de constater que Boileau n'use guère du style abstrait ; c'est précisément de leur forme concrète, imagée avec force, sobriété, pleine vigueur et exactitude, que tant de vers de ce poète sont restés gravés dans la mémoire : on connaît, à ce point de vue, le *Repas ridicule* qui n'a point la truculence de la satire de Régnier, qui est pourtant d'un beau réalisme, les *Embarras de Paris* qui ne sont point du Juvénal, mais qui traduisent fort bien la physionomie de la

capitale, le mouvement affolant de ses rues et de sa foule ; il n'est, par ailleurs, que de choisir à l'aventure :

.....Collet, crotté jusqu'à l'échine,
S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine,
(*Satire I.*)

Cotin, à ses sermons traînant toute la terre,
Fend les flots d'auditeurs pour aller à sa chaire.
(*Satire IX.*)

Un fou rempli d'erreurs, que le trouble accompagne,
Et malade à la ville ainsi qu'à la campagne,
En vain monte à cheval pour tromper son ennui :
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.
(*Epitre V.*)

Tes bons mots, autrefois délices des ruelles,
Approuvés chez les grands, applaudis chez les belles,
Hors de mode aujourd'hui chez nos plus froids badins
Sont des collets-montés et des vertugadins.
(*Satire XII.*)

Tout cela est singulièrement vivant, et ces traits rapides semés tout le long des vers fixent un type ou campent une silhouette, définissent en haut relief, un objet.

Boileau ne recule même pas devant les détails vulgaires, les termes crus d'un réalisme presque brutal. De ce point de vue, la *Satire X : contre les Femmes*, ménage les plus piquantes surprises. Voici un croquis « salé » du lieutenant criminel Tardieu et sa femme :

Il faut voir le mari, tout poudreux, tout souillé,
Couvert d'un vieux chapeau de cordon dépouillé
Et de sa robe, en vain de pièces rajeunie,
A pied dans les ruis eaux traînant l'ignominie.

Mais qui pourroit compter le nombre de haillons,
De pièces, de lambeaux, de sales guenillons,
De chiffons ramassés dans la plus noire ordure,
Dont la femme aux beaux jours composoit sa parure ?
Décrirai-je ses bas en trente endroits percés,
Ses souliers grimaçants, vingt fois rapetassés,
Ses coiffes d'où pendoit au bout d'une ficelle
Un vieux masque pelé presque aussi hideux qu'elle ?
Peindrai-je son jupon bigarré de latin
Qu'ensemble composaient trois thèses de satin... ?

d) *Il possède une véritable force d'indignation littéraire.*

Enfin, s'il est vrai, comme nous l'avons dit, que Boileau manque de sensibilité vive et profonde, source de haute et d'ardente poésie, il ne manque point de verve en la satire ni surtout de ce qu'on pourrait appeler la colère littéraire. Ses *Epîtres* sont des lieux communs bien pensés, sagement organisés, nettement et vigoureusement exprimés ; elles manquent de chaleur et d'émotion, de grâce et de fraîcheur, en même temps que d'élévation de pensée ; il en faut dire autant des satires morales. Mais quand Boileau touche à la satire littéraire, il est vraiment poète : c'est qu'il a vraiment la « haine d'un sot livre » et il sait rendre cette haine. Les lettres, voilà bien la seule passion de sa vie, et si la poésie vient du cœur, Boileau trouve la poésie quand il parle des lettres ; poésie courte, d'ailleurs, et étroite, marquée de repos intermittent et d'excitation renouvelée qui ne laisse point, assez souvent, de paraître factice. Le feu de la passion littéraire s'éteint assez vite, mais se rallume ; le mouvement ne se soutient pas, ne tarde guère à languir, en attendant qu'un objet nouveau le vienne ranimer.

encore ; assurément, mais enfin, quand il s'agi
des lettres, le poète paraît et s'affirme ; et le to
change soudainement, devient plus franc, plu
vif, plus spontané ; qu'on lise, pour s'en con
vaincre, la *Satire IV* sur les *Folies humaines*
Boileau dessine mollement quelques portraits e
développe languissament son idée morale ; sou
dain un trait luit, une sorte de flamme paraît où
se trahit la passion de l'artiste littéraire : il
s'agit de Chapelain, la verve s'allume et siffle :

Chapelain veut rimer, et c'est là sa folie.
Mais bien que ses durs vers, d'épithètes enflés,
Soient des moindres grimauds chez Ménage sifflés,
Lui-même s'applaudit, et, d'un esprit tranquille,
Prend le pas au Parnasse au-dessus de Virgile.
Que feroit-il, hélas ! si quelque audacieux
Alloit pour son malheur lui dessiller les yeux,
Lui faisait voir ses vers et sans force et sans grâces
Montés sur deux grands mots, comme sur deux
échasses ?.
(*Satire IV*)

Boileau nous semble donc un vrai poète au sen
étroit du mot : il n'est pas un grand poète, dou
de puissante imagination et de riche sensibilité
il reste un bon poète par ses excellentes qualité
d'artiste : par son réalisme pénétrant et singu
lièrement expressif, par sa verve satirique dan
l'ordre littéraire. Par là, il mérite mieux que n
veulent dire des critiques superficiels ou malin
tentionnés, qui jugent à travers les excès d
romantisme.

Conclusion générale

Tel qu'il est, il est grand ; par l'ensemble et la portée de son œuvre, il doit figurer parmi les plus grands du « Grand Siècle », à côté de Racine, de Molière, de La Fontaine. Dépassé par eux, sous le rapport de la poésie, c'est lui qui, par son œuvre critique et par d'excellents exemples dans l'art d'écrire, a le plus efficacement contribué à l'éclosion et au perfectionnement de leur génie. Il a réglé le bon goût en France, durant le siècle du véritable bon goût et au siècle de Voltaire. La guerre acharnée des romantiques n'a fait que mieux rappeler la nécessité de son enseignement, et les générations nouvelles, éprises d'ordre, de clarté, de vérité, de bon sens, se retournent vers Boileau, respectueuses et dociles. Sans doute, il ne peut être question de revenir en arrière, les siècles ont marché, et bien étroite serait la génération qui, après la floraison, très mêlée, du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, reprendrait intégralement comme credo littéraire l'œuvre de Boileau ; mais non moins inintelligente, injuste et dangereuse, serait celle qui, de cette œuvre, méconnaîtrait l'intérêt littéraire et la portée morale.

ÉTUDE LITTÉRAIRE

D'UN FRAGMENT DE L'ÉPITRE VII

A M. RACINE. — De l'utilité des ennemis.

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Émouvoir, étonner, ravir un spectateur !
Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,

Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait, sous son nom, verser la Champmeslé.
Ne crois pas, toutefois, par tes savants ouvrages,
Entraînant tous les cœurs, gagner tous les suffrages.
Sitôt que d'Apollon un génie inspiré
Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré,
En cent lieux contre lui les cabales s'amassent ;
Ses rivaux obscurcis autour de lui croassent,
Et son trop de lumière, importunant les yeux,
De ses propres amis lui font des envieux ;
La mort seule ici-bas, en terminant sa vie,
Peut calmer sur son nom l'injustice et l'envie ;
Faire au poids du bon sens peser tous ses écrits,
Et donner à ses vers leur légitime prix.

ENTRÉE EN MATIÈRE

La *Phèdre* de Racine, représentée le 1er janvier 1677, suscita de vives oppositions. Une cabale, montée par la duchesse de Bouillon et le duc de Nevers, faillit faire tomber la pièce au profit de celle de Pradon. Racine, déjà hanté de scrupules religieux, fut ulcéré. Pour le consoler, Boileau composa l'*Epître VII*, chef-d'œuvre de bon goût littéraire et de cordiale amitié. Le fragment qui nous occupe et qui est le début de l'Epître, présente un vif intérêt par les idées qu'il développe et le tour du style.

A

ÉTUDE DE LA FORME

a) *Langue* :

1. *Vocabulaire.*

Avant d'en étudier les mérites, il importe de bien préciser le sens de certaines expressions et d'expliquer certaines formes grammaticales.

Notons, d'abord, l'heureuse gradation de ces mots : « *émouvoir*, *étonner*, *ravir* ». *Etonner* a un sens plus fort que : émouvoir ; d'après la racine latine : extonare (latin populaire — latin classique : attonare) frapper d'un coup de tonnerre,

ce mot avait un sens très fort au XVII^e siècle frapper de terreur, à la manière d'un coup de tonnerre : ainsi Racine dit :

Mon génie étonné tremble devant le sien.
(*Britanicus*, II, 2)

et Bossuet : « Mon Dieu, pourquoi vois-je devant moi ce visage dont vous étonnez les réprouvés ? » (*Premier sermon du Vendredi-Saint*). *Ravir* est encore plus fort que : *étonner ;* au XVII^e siècle, ce mot gardait, en effet, toute la valeur expressive qu'il tire de la racine latine : rapere, enlever en dehors et au-dessus de soi et de la réalité ordinaire ; il s'employait souvent, dans le langage mystique ou théologique, pour signifier l'extase ; Corneille dit en ce sens :

Et, se laissant ravir à l'amour maternelle
(*Horace*, I, 1)

et Bossuet : « Ravi hors de lui-même et transporté très loin au-delà « (*Hist. Univ.* II, 4).

Les deux vers suivants rappellent un souvenir de l'histoire des tempss légendaires de la Grèce, qui a inspiré à Euripide et à Racine leur *Iphigénie*. Les vents retiennent les Grecs sur le rivage d'Aulis, parce qu'Agamemnon a ravi et garde en esclavage Chryséis fille de Chrysès, prêtre d'Apollon ; pour apaiser les dieux irrités, le chef des Grecs doit se résoudre à immoler à Diane sa fille Iphigénie ; il s'y résout, mais au moment du sacrifice, une biche est merveilleusement substituée à l'innocente jeune fille.

« Dans l'*heureux* spectacle » ; le mot : *heureux* est détourné de son sens propre et ordinaire ;

cette épithète ne peut d'ailleurs, rigoureusement, s'appliquer qu'à des personnes ou des êtres vivants ; il signifie ici : spectacle qui a remporté un grand succès.

Le participe « *étalé* » précise et renforce cette idée par sa large et grandiose signification. *Etaler* n'avait point, en effet, au XVII^e^ siècle, aussi généralement que de nos jours, le sens défavorable d'ostentation ou d'affectation ; il signifiait : exposer en tous ses détails et avec grandeur. Racine dit en ce sens :

> Le spectacle pompeux que ces bords vous étalent.
> (*Iphigénie*, I, 1)

La Fontaine :

> Le prince à ses sujets étalait sa puissance.
> (*Fables*, VII, 7)

et Bossuet « La croix fut étalée comme la défense du peuple romain et de tout l'empire » (*Hist. Univ.* I, 11).

« *La Champmeslé* » : célèbre actrice (1644-1688) qui créa plusieurs rôles de Racine, et pour laquelle le poète éprouva quelque temps une vive passion.

« Par tes *savants* ouvrages » ; *savants* ne peut avoir ici son sens ordinaire, puisqu'il s'agit de tragédies; ce mot signifie: composés avec soin et avec art. On ne trouve guère d'autres exemples de cet emploi.

« *Génie* » est employé au sens radical, c'est-à-dire tiré de l'étymologie latine : ingenium, esprit, talent naturel. Boileau dit, en ce même sens, dans l'*Art Poétique* (I, 5) :

Dans son génie étroit il est toujours captif.

et Molière :

« Les moindres défauts de ce grossier génie ».
(*Femmes Savantes*, 623).

« *Inspiré* » ici, comme souvent au XVII^e^ siècle, présente un sens très fort : subissant l'influence réelle et directe d'une divinité, selon la croyance religieuse relativement aux vrais poètes ou aux prophètes ; cette signification résulte encore de l'étymologie latine : inspiratus — sur qui souffle un esprit supérieur. On dit couramment : les écrivains inspirés, les auteurs des Livres Saints; Fénelon dit, dans les *Dialogues des Morts* (17) : « Vous qui leur avez persuadé que vous étiez inspiré par la nymphe Egérie ».

« Les cabales *s'amassent* » : *s'amassent* est une expression énergique qui fait image pour signifier le grand nombre des cabales qui se réunissent et s'ajoutent les unes aux autres.

« Ses rivaux *obscurcis* » : sens radical : rendus obscurs -- obscuri -- ses rivaux pleinement éclipsés.

« Autour de lui *croassent* » : cette expression vigoureuse et métaphorique rappelle une idée toute semblable de Pindare dans les *Olympiques* (II, 157), et La Bruyère dit de même : « Je ne doute point que le public ne soit étourdi et fatigué d'entendre, depuis quelques années, de vieux corbeaux croassant autour de ceux qui, d'un vol libre et d'une plume légère, se sont élevés à quelque gloire par leurs écrits ». (*Préface au Discours de réception à l'Académie* (1693).

« *Importunant les yeux* » : au XVII^e^ siècle, comme de nos jours, le verbe *importuner* ne s'em-

ployait qu'avec un nom de personne. Cependant Racine dit, dans *Bérénice* (III, 3):

De ma présence encor j'importune vos yeux.

2. *Syntaxe.* Certaines formes grammaticales sont aussi dignes de remarque ; les particularités sont, d'ailleurs, peu nombreuses.

« *En a fait, sous son nom, verser la Champmeslé* »: on emploierait aujours'hui, dans ces sortes de phrases, de manière purement explétive, la négation *ne*, et cet emploi n'est point logique.

Ne crois pas toutefois par tes savants ouvrages,
Entraînant tous les cœurs, gagner tous les suffrages.

Cette construction, plus concise, est aussi plus vivante et plus libre ; l'emploi du participe présent, à la manière latine, à la place d'une proposition subordonnée, était très fréquent au XVII^e^ siècle. Le sens, d'ailleurs, est aussi clair que si l'on disait : « Ne crois pas, *bien* que tu entraînes tous les cœurs, gagner tous les suffrages. »

« *D'*Apollon un génie inspiré » : au XVII^e^ siècle, une grande liberté régnait dans l'usage des diverses propositions ; ainsi, *de* était constamment employé à la place de *par :* inspiré par Apollon.

« Son *trop* de lumière » : l'adverbe *trop*, comme tout autre adverbe, s'employait fréquemment, au XVII^e^ siècle, pour un substantif sujet. Corneille dit aussi :

Le trop de confiance attire le danger.
(*Cid*, II, 6)

et La Fontaine :

Le trop d'expédients peut gâter une affaire.
(*Fables*, IX, 14)

« Pour calmer *sur* son nom « : autre exemple de la liberté d'emploi des prépositions au XVII^e^ siècle ; *sur* est rigoureusement pour : au sujet de, en ce qui regarde. Racine dit de même :

On veut sur vos soupçons que je vous satisfasse.
(*Britannicus*, IV, 2)

On le voit, toutes les particularités de syntaxe et de vocabulaire sont du meilleur usage du XVII^e^ siècle ; au surplus, ces termes spéciaux, ces constructions particulières, tendent à enrichir la langue du morceau de nuances plus riches de signification, de vie ou de mouvement.

b) *Style.*

A ces qualités fondamentales, de pureté, de délicatesse et de valeur expressive, s'ajoutent des qualités de style fort précieuses. Le sujet du fragment ne comportait guère de réalisme particulier ; cependant, pour en accentuer la vie et le relief, le poète a exprimé certaines images sobres et significatives : un spectacle *étalé :* c'est-à-dire exposé minutieusement comme on expose des marchandises sur un étal ; le participe *étalé* évoque l'image concrète de l'étal. Pour accroître l'impression de réalisme et la vigueur du style, le poète n'hésite pas même devant des mots crus ou vulgaires : il dit franchement, en vertu d'une comparaison de nature juste et expressive :

Ses rivaux obscurcis autour de lui *croassent.*

On trouve encore, en ces quelques vers, une autre expression imagée et de tour fort précis, empruntée à une réalité familière et presque vulgaire :

Faire, *au poids du bon sens*, peser tous ses écrits.

Point de procédés artificiels, d'ailleurs en ce style sobrement réaliste, vrai et d'une précision si arrêtée. A peine peut-on signaler une antithèse qui n'a rien de forcé.

Entraînant tous les cœurs gagner tous les suffrages.

Sans nul doute, il y a ici antithèse entre cœurs et suffrages ; le poète *entraîne les cœurs* par le pathétique, mais les spectateurs n'accordent point *tous* leurs *suffrages* qui dépendent de leur raison.

L'impression de vie est augmentée par la frappante vérité du ton ; l'ensemble est d'une sérénité, d'une paix profonde qui traduit à merveille la certitude intellectuelle.

Est-il nécessaire d'ajouter que le soin le plus minutieux et le plus averti éclate dans les moindres détails de la versification ? Les deux premiers vers sont coupés avec une absolue liberté :

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Émouvoir, étonner, ravir un spectateur !

Dans les autres, la césure à l'hémistiche est marquée de manière légère et avec une certaine souplesse. — Les rimes sont d'une extraordinaire richesse : d'une belle sonorité expressive, et appropriée à leur objet, d'une grande plénitude d'harmonie et de sens, elles contiennent même toutes la consonne d'appui.

On retrouve donc, dans ce court fragment, les qualités distinctives de la langue et du style de Boileau : pureté, précision, correction et clarté, réalisme sobre et vigoureux, vie, discipline minutieuse et sévère.

B
ÉTUDE DU FOND.
a) *La Composition.*

On y peut aussi trouver les qualités d'ordre et de relief qui caractérisent sa manière de composer. En ces quelques vers se distinguent deux parties nettement subordonnées. Le poète commence par l'évocation des souvenirs chers à Racine. Boileau, pour consoler son ami de l'échec de *Phèdre*, lui rappelle tout d'abord le succès d'*Iphigénie :* et ceci, qui est une vérité historique; est mieux qu'un compliment ; ce rappel a de plus le mérite d'exprimer le don essentiel du poète : le don du pathétique. Le début est donc aussi heureux, aussi simple et naturel que possible, Boileau y achève l'effet en prononçant à la fin de cette première partie le nom, bien propre à jeter quelque baume sur le cœur ulcéré du poète : La Champmeslé ! Puis, par une transition naturelle et logique, il passe au développement de cette idée générale que le génie suscite toujours des oppositions, précisément du seul fait qu'il

Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré.

Quelle considération pouvait agir plus profondément et plus efficacement sur l'âme de Racine ? La composition de ce dernier paragraphe si bref est donc un modèle d'ordre et de clarté, en même temps que de délicatesse et d'habileté. Toute l'Epître d'ailleurs sera ordonnée de même avec autant de logique et de sentiment des nuances.

b) *Portée des idées.*

D'ailleurs, rien de plus juste et de mieux fondé que les idées exprimées par Boileau en ce début. On sait, en effet, qu'*Iphigénie* remporta le plus vif succès. Représentée à Versailles, le 18 août

1674, pour fêter la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, dans un décor féerique, dont les Mémoires du temps nous ont laissé la description, elle fit verser bien des larmes aux dames de la Cour et aux gentilhommes groupés autour du roi ; le succès fut très vif devant le grand public, lors de la première représentation, en janvier 1675, à l'hôtel de Bourgogne : les gazettes du temps attestent le triomphe de Racine et la chute honteuse de l'*Iphigénie* de Leclerc « et son ami Coras». Le succès de la pièce, soit devant la Cour, soit devant le public, était dû non point à des circonstances de décor, à la supériorité du « spectacle étalé », mais au pathétique de la pièce, à ce don que possède Racine excellemment, qui assure le charme et la grandeur de toutes ses œuvres : la puissance d' « émouvoir, étonner, ravir » les spectateurs, la puissance proprement tragique de saisir l'âme et de la captiver par l'expression des sentiments humains, des passions humaines. La raison proposée par Boileau pour consoler Racine, est une idée qui, sans être tout à fait banale, est tout à fait juste. A s'élever au-dessus de la foule, le génie est bien exposé à n'être point compris d'elle ; mais encore celle-ci admire souvent, dans sa spontanéité désintéressée, sans comprendre, et subit, dans une obscure conscience du beau, son prestige et son emprise ; mais le génie n'échappe pas du moins aux atteintes de l'envie ; aussi est-il exposé d'une part aux incompréhensions et au mépris des sots, d'autre part à toute la subtile et constante persécution, hypocrite ou déclarée, des

jaloux. Telle est la rançon de sa gloire, la condition même de son ascension et de ses triomphes. L'histoire littéraire le prouve, tout comme l'histoire des peuples. Cette idée a été exprimée en un symbole splendide dans le *Moïse* d'Alfred de Vigny. Qui ne connaît ces beaux vers où revient comme un leit-motif, douloureux et grandiose cette prière du prophète ?

Seigneur, j'ai trop vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre...

Conclusion.

Ce fragment ouvre donc à merveille la belle Epître de Boileau à Racine ; il condense et synthétise ses mérites essentiels de forme et de fond. Assurément le poète dut être profondément touché de la délicatesse de son ami ; il n'eût point manqué d'être convaincu par ses arguments si la conscience n'avait opposé des objections d'un autre ordre.

LA FONTAINE

(1621-1695)

A. — *LA VIE ET L'ŒUVRE*

a) *Enfance et jeunesse.* (1621-1640)

Jean de La Fontaine naquit à Château-Thierry, le 7 ou 8 juillet 1621, de Charles de La Fontaine, conseiller du roi, maître des eaux et forêts, capitaine des chasses au duché de Château-Thierry, et de Françoise Pidoux. La famille était de bonne bourgeoisie et de confortable aisance. Même, depuis deux générations, les La Fontaine se prétendaient « nobles hommes » et aspiraient au titre d'Écuyer. — Quelle fut sur l'enfant l'influence de sa famille? On ne sait. Ce qui est probable, c'est que le père dut maintes fois emmener son fils dans ses promenades à travers les bois royaux et dans les métairies dont il était propriétaire. Le petit Jean grandit, insouciant et désœuvré, en pleine liberté, parmi les paysages gracieux qui encadrent la colline de Château-Thierry, sur les bords de la Marne qui en baigne les pieds. Est-il téméraire de penser que ces premières impressions ont eu leur part dans la formation du génie de La Fontaine? On ne sait au juste où il fit ses premières études; d'aucuns disent à Reims: plus probablement dans sa ville natale, au vieux Collège fondé au XIII^e^ siècle par la reine Blanche d'Artois; la discipline y était fort douce. Il serait difficile d'établir que le futur

poète s'y adonna sérieusement à l'étude, mais, en revanche, on a retrouvé sur un livre de classe une note ainsi conçue : « La Fontaine, bon garçon, fort modeste. » Donc, au temps où la jeunesse s'enferme en des « geôles » pour y apprendre l'usage de la liberté, Jean étudie quelque peu, vagabonde sous bois et à travers champs, puis, au retour de ses tournées en plein air, lit et rêve dans la bibliothèque du manoir où le grand-père qui aime fort les livres a recueilli les vieux auteurs et les derniers des contemporains.

b) *L'Oratoire. Essais de droit.* (1640-1644)

Mais, à dix-neuf ans, sous la poussée d'un enthousiasme éphémère ou de quelque influence fortuite, La Fontaine entre au Noviciat de l'Oratoire, à Juilly et à Paris. On prétend que la lecture des poètes l'occupa plus que celle des ouvrages de piété ; on conte même de malicieuses histoires : à Juilly, assure-t-on, de la fenêtre, et au moyen de sa barrette attachée à une ficelle, il faisait la chasse aux poules qui picoraient dans la basse-cour. — Il ne tarda pas à reconnaître son erreur, et, après avoir montré à son frère Claude la route de l'Oratoire, il rentra dans la vie civile. Il voulut alors tâter du droit et devint avocat au Parlement ; mais nous ne possédons, signé de lui, qu'un seul acte légal. Il ne devait plaider qu'en vers et pour de nobles causes. En 1644, il retournait à Château-Thierry, en même temps que Maucroix, son ami et camarade d'études, retournait à Reims.

c) *A Château-Thierry.*

De vingt-trois à trente-trois ans, fixé dans sa ville natale, La Fontaine y savoure la douceur de vivre, exempte de soucis et de labeurs, parmi des

Formation. Éveil de la vocation poétique. — Mariage. (1644-1657)

relations faciles. Il flâne, à pied, à cheval ; il chasse, il cause longuement sur les marchés, au coin des âtres ; il fait de temps à autre une escapade sur Paris ou sur Reims où il retrouve l'ami Maucroix devenu chanoine ; il lui advient même, et trop souvent, d'étranges aventures, voire de fâcheuses fredaines. Autour de cet original il se forme déjà une singulière légende : on s'amuse de ses étourderies. Un jour, chargé par son père d'une commission pressante, il sort ; il rencontre un ami qui se rend à la Comédie. « N'avez-vous rien à faire ? lui demande ce dernier. — Rien du tout », répond l'autre — et il suit l'ami au théâtre. Une autre fois, cité en audience, il passe chez un de ses amis et se met à lire des vers ; il oublie l'heure, court au tribunal et le trouve fermé, puis déclare « qu'il était bien aise de n'avoir plus rencontré personne, qu'aussi bien il n'aimait point à parler ni à entendre parler d'affaires. » Les commérages sur son compte vont leur train, assurément exagérés. Pourtant on savoure avec délices les vers de ce paresseux. On l'appelle ce « garçon de belles-lettres qui fait des vers et qui est un grand rêveur.» Sans qu'on y prenne garde, le «grand rêveur» travaille. Il a lu et il lit avec passion ; en cheminant, il observe et étudie le monde, largement ouvert, des hommes et des choses; il étudie le grand livre de la nature. Consciemment ou inconsciemment, il apprend, comme dira plus tard un autre poète, « l'art des vers, le rythme et l'infini. » Comment se produisit l'éveil de sa vocation poétique ? Une légende veut que ce soit à l'âge de vingt-deux ans, par la lecture à haute voix d'une Ode de Malherbe,

faite par un jeune officier dans un salon de Château-Thierry. Il serait absurde de croire que notre fabuliste demeura indifférent à la poésie jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. De bonne heure, avec Maucroix, avec Pintrel, il s'exerça à rimer, en amateur sans doute et pour le seul plaisir; il le révèle lui-même sans détour :

Que me sert-il de vivre innocemment,
D'être sans faste et cultiver les Muses?
Hélas! Qu'un jour elles seront confuses,
Quand on viendra leur dire en soupirant :
« Le nourrisson que vous chérissiez tant
» Moins pour ses vers que pour ses mœurs faciles,
» Qui préférait à la pompe des villes
» Vos antres cois, vos chants simples et doux,
» Qui, dès l'enfance a vécu parmi vous.... »

Il est possible, pourtant, que la lecture en question fût l'occasion où se précisa et se fixa la vocation de La Fontaine. Quoi qu'il en soit, durant ces dix années de loisirs, le poète travailla : il traduisit en vers l'*Eunuque* de Térence (1654). Enchanté par les *Métamorphoses* d'Ovide, il rêva de composer des épopées amoureuses; il ébaucha dès cette époque l'*Adonis*, les *Filles de Minos*, *Philémon et Baucis*. Quelques pièces même des *Fables* et des *Contes* furent commencées ou composées. On ne peut vraiment pas dire qu'il perdit son temps. — Chemin faisant, et par pure complaisance, il se laissa marier avec Marie Héricart, fille du lieutenant criminel de la Ferté-Milon. Cette charge nouvelle lui pesa fort légèrement : il n'était pas homme, hélas! à se fixer en pareille société. D'ailleurs Mlle Héri-

cart avait ses défauts, et surtout elle était « femme savante ». « Vous ne jouez, lui écrivait le pauvre mari, ni ne travaillez, ni ne vous souciez du ménage, et hors le temps que vos bonnes amies vous donnent par charité, il n'y a que les romans qui vous divertissent. » Chacun, d'ailleurs, aimait fort son indépendance et les faciles plaisirs ; le mariage ne leur fut qu'une aventure. La Fontaine, pourtant, eut un fils, Charles : on a conté qu'il poussa l'inconscience jusqu'à ne le point reconnaître quand il le rencontra par hasard chez un ami. Ceci n'est peut-être qu'une légende, mais il est sûr que le poète s'en rapporta à Maucroix, au président Harlay, pour élever son fils et pour le caser. Eut-il conscience de ses torts ? Il était trop bon pour n'en pas souffrir ; des aveux touchants lui ont échappé, parfois mouillés de larmes, comme dans *Philémon et Baucis* :

> Pour peu que des époux séjournent sous leur ombre,
> Ils s'aiment jusqu'au bout malgré l'effort des ans.
> Ah ! si... mais autre part j'ai porté mes présents.

ou encore, ailleurs :

> Le nœud d'hymen doit être respecté,
> Veut de la foi, veut de l'honnêteté...,
> Je donne ici de beaux conseils sans doute ;
> Les ai-je pris pour moi-même ? Hélas ! Non.

Mais ces remords demeurent fugitifs, et ces soupirs passagers.

d) *Relations avec Fouquet. A Vaux.* (1657-1661)

Or, en 1657, à trente-six ans, La Fontaine est présenté par son oncle Jannart au surintendant Fouquet ; il lui apporte son poème d'*Adonis* : cette

En Limousin. (1662-1664)

œuvre n'est point exempte de fadeurs, mais elle offre déjà d'heureuses promesses ; elle contient des vers de cette qualité :

....ni la grâce, plus belle encor que la beauté....

En 1659, La Fontaine, définitivement agréé par le surintendant, reçoit de lui une pension et devient son poète attitré ; il compose, à sa louange, quantité de petits vers, puis un poème plus étendu : *Le songe de Vaux*, dont la composition le retint de 1660 à 1663 et qui ne fut jamais achevé. La Fontaine y célèbre sous forme allégorique les splendeurs du Château de Vaux ; il fait parler tour à tour les Muses de l'Architecture, de la Peinture, des Jardins, puis celle des Vers, Calliopée ; à la fin, par un mélancolique retour sur lui-même, il exprime le regret de n'avoir encore rien produit ;

Hélas ! dis-je, pour moi, je n'ai rien fait encore ;
Je ne suis qu'écoutant parmi tant de merveilles....

L'éternelle fête de Vaux devait avoir une fin tragique. Las des folles dépenses de Fouquet, jaloux peut-être de son faste, Louis XIV le fait arrêter à Nantes le 5 septembre 1661. Tandis que les courtisans effrayés baissent la tête, l'humble bonhomme crie son indignation et sa douleur dans des lettres à Maucroix et dans l'*Elégie aux Nymphes de Vaux* : ici pour la première fois se découvre l'âme de La Fontaine ; elle se révèle capable d'une étonnante force de sensibilité et de hardi dévouement. L'Elégie ne désarma point le Roi : Fouquet fut condamné à la détention perpétuelle ; ses anciens protégés ou amis furent poursuivis avec une rigueur

impitoyable. Jannart, substitut du surintendant se vit exilé à Limoges : le poète l'y suivit. Le voyage en Limousin nous a valu quelques lettres de La Fontaine à sa femme : le ton n'y est pas bien tendre pour l'épouse ; en revanche, le poète y trahit son amour de la nature, son humeur facile et volontiers folâtre, son esprit enjoué ; parfois aussi, au coin d'une page, un objet inattendu évoque le souvenir de l'ami malheureux, et une larme semble glisser sur le papier : ainsi il raconte qu'au Château d'Amboise il a demandé à visiter le cachot où fut enfermé Fouquet ; le soldat qui servait de guide n'avait pas la clef. « Je fus longtemps, dit-il, à considérer la porte et me fis conter la manière dont le prisonnier était gardé.... Sans la nuit, on ne m'eût jamais tiré de cet endroit! »

e) *Relations avec la duchesse de Bouillon. Les Contes.* (1664-1668)

L'exil de Limoges ne fut pas de longue durée. Dès 1664, La Fontaine était retourné à Paris. Il lie connaissance avec une grande dame qui devait exercer sur son esprit une fâcheuse influence : Marie-Anne Mancini, nièce de Mazarin, et mariée au duc de Bouillon. La duchesse avait acquis par son mariage la ville de Château-Thierry, et elle venait habiter le château. Elle y attira le poète qui contracta pour elle une tendre ferveur. A Paris, la duchesse l'admet en sa société ; elle l'engage dans la voie d'une littérature légère et licencieuse. C'est l'époque de la composition des *Contes :* les deux premiers recueils paraissent en 1663 et en 1666. Il en devait paraître trois autres recueils, en 1671, en 1674-1675, et en 1685. De cette production, nous ne dirons que fort peu de chose : les *Contes* de La Fontaine sont des récits

« ayant le ton d'une causerie » (Faguet : *Conférences sur La Fontaine : les Contes*), gais, libres, licencieux, de tour galant et grivois, et satiriques. Ils sont d'inspiration italienne, de Boccace, ou de l'Arioste, souvent aussi de source gauloise. Ces productions font peu d'honneur au caractère de La Fontaine, et enfin le talent d'écrivain y est bien inférieur à celui qui se manifeste dans les Fables. — Par bonheur, en ce même temps, le poète fréquentait d'autres sociétés. Nommé, en 1664, gentilhomme servant de la douairière d'Orléans, il subit malgré lui, du moins sans y prendre garde, l'influence austère de cette princesse et de la Cour du Luxembourg. Jusqu'à la mort de la duchesse, en 1672, il demeura sous sa protection.

f) *Période de la forte maturité.* (1668-1679)

Psyché. — Les Fables. Protection de Mme de la Sablière. Intimité des « Quatre amis. »

De cette époque date la maturité de son esprit : les premiers recueils des *Fables* paraissent en 1668 et déjà s'élaborent les Fables destinées aux autres recueils. Nous traiterons spécialement des Fables. — A cette époque aussi, notre poète vit, en intime familiarité, avec des amis qui ont contribué pour une large part à épurer et fortifier son génie. Dans le roman de *Psyché*, qui est de cette période et parut en 1669, La Fontaine a célébré discrètement et avec amour les charmes de cette société. Il fait connaître, en les voilant à peine sous des pseudonymes, le caractère propre des quatre amis. « Quatre amis, dont la connaissance avait commencé par le Parnasse, lièrent une espèce de société que j'appellerais Académie, si leur nombre eût été plus grand, et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le plaisir.... Acante aimait extrêmement les jardins, les fleurs, les ombrages. Polyphile lui

ressemblait en cela ; mais on peut dire que celui-ci aimait toutes choses.... Des deux autres amis que j'appellerai Ariste et Gelaste, le premier était sérieux sans être incommode ; l'autre était fort gai ». Acante est assurément Racine, et Ariste Boileau ; Gélaste est peut-être Molière ou peut-être Chapelle. Polyphile, c'est le Bonhomme lui-même, car il s'est dépeint sous des traits faciles à reconnaître et en termes exquis :

J'aime les jeux, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique.

Dans le commerce de tels amis, d'ailleurs joyeux et d'humeur facile, La Fontaine apprit le secret du travail fécond et des hautes ambitions ; il prit conscience de ses belles facultés et fixa son idéal :

Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas !

Pendant ce temps, la réputation du poète s'établit. En 1671, à la date du 29 avril, après la publication d'un troisième Recueil de *Contes* et d'un volume de *Fables nouvelles et autres poésies*, Mme de Sévigné écrivait à sa fille : « N'aviez-vous point trouvé jolies les cinq ou six fables de La Fontaine qui sont dans un des tomes que je vous ai envoyés ? Nous en étions l'autre jour ravis chez M. de La Rochefoucauld. Nous apprimes par cœur celle *du Singe et du Chat*... Cela est peint ; et *la Citrouille et le Rossignol*, cela est digne du premier tome ». En 1673, La Fontaine commit une

faute de goût : ce fut la *Captivité de Saint Malc*. Ce poème édifiant, composé sur l'invitation de Port-Royal et dédié au Cardinal de Bouillon, est un éloge de la chasteté : il sort vraiment un peu trop du genre de La Fontaine, et, malgré le mérite de l'intention, bien qu'il contienne des vers agréables, l'ensemble rend le son d'une « mauvaise musique », pour emprunter l'expression de Mme de Sévigné. — Mais, en ce même temps, après la mort de la duchesse douairière d'Orléans, au moment où il allait perdre en Molière son ami le plus cher, La Fontaine trouva une nouvelle protectrice, qui fut pour « l'enfant à barbe grise » plus qu'une amie, une mère : Mme de la Sablière. Mariée au riche financier Rambouillet de la Sablière, âgée de trente deux ans en 1673, « elle était connue partout, dit Bayle, pour son esprit extraordinaire ». Elle avait le cœur meilleur encore que l'esprit. Mme de Sévigné l'appelle quelque part la « tourterelle Sablière », pour exprimer ce qu'elle portait en son âme de tendresse délicate, de besoin d'amitié et de dévouement. En pourvoyant aux nécessités matérielles du poète, elle s'appliqua à élever son âme, à conférer à sa vie plus de dignité, par suite plus de grandeur à son œuvre. Aussi, peu de temps après, en 1678, le poète faisait paraître son second recueil de Fables, qui d'ailleurs fut publié en deux fois : en 1678, les livres VII et VIII ; en 1679, les livres IX, X, XI. La manière du fabuliste s'est amplifiée et enrichie. Désormais, le poète a fini de conquérir l'opinion publique. A la date du 20 juillet 1679, Mme de Sévigné écrit à Bussy-Rabutin : « Faites-vous envoyer prompte-

ment les Fables de la Fontaine ; elles sont divines ; on croit d'abord en distinguer quelques-unes, et à force de les relire, on les trouve toutes bonnes. C'est une manière de narrer et un style à quoi l'on ne s'accoutume point. » En 1683, à la mort de Colbert, La Fontaine brigue son fauteuil à l'Académie. Il obtient seize voix contre sept à Boileau ; mais le Roi s'oppose à l'élection de La Fontaine et impose celle de Boileau : c'est que, assure-t-on, Louis XIV tenait rigueur au poète du caractère licencieux de ses *Contes*. Pourtant, l'année suivante (1684), une nouvelle vacance s'étant produite, il permit que La Fontaine entrât à l'Académie. « Vous pouvez le recevoir incessamment, dit-il ; il a promis d'être sage. » Il fut reçu le 2 mai 1684. Dans son discours, en rendant un hommage de gratitude à Mme de la Sablière, le poète faisait comme une confession publique de ses torts passés. Le regret fut, hélas ! de courte durée.

g) *Dernière période.* (1679-1695)

Mme de la Sablière qui, dès l'année 1680, s'était retirée dans une habitation plus modeste de la rue Saint Honoré, quitta définitivement le monde et se fixa au Couvent des Incurables. Le poète resta seul, tout en continuant d'habiter l'appartement de la rue Saint Honoré. Aussi retomba-t-il dans ses errements. En 1685, sous le titre : *Ouvrages de prose et de poésie des sieurs de Maucroix et de La Fontaine*, il publiait, de sa part, dix fables nouvelles (classées plus tard dans le livre XII) accompagnées de *Philémon et Baucis, du Discours à Mme de la Sablière*, mais aussi d'une demi-douzaine de *Contes*. En outre, à cette même époque, La Fontaine fréquente chez la Champmeslé ; avec le mari de

Dernières Fables. — Contes. Pièces de théâtre et autres pièces. La Mort.

la comédienne, il travaille à des pièces de théâtre. Déjà, en 1671, il avait composé *Clymène*, petit acte en vers, badin et amoureux; en 1674, l'opéra de *Daphné* qui lui valut une brouille avec Lulli. En collaboration avec Champmeslé, il écrit *Ragotin* (1684) qui a des rapports avec le *Roman comique* de Scarron ; le *Florentin* (1685) qui est une œuvre agréable, mais sans valeur dramatique. Plus tard, en 1691, il écrira encore un opéra: l'*Astrée*. En 1682, il avait écrit le *Quinquina*, poème étrange, erreur de goût. Ces pièces diverses, qui contiennent de fort jolis vers, n'ont qu'une valeur très médiocre. — Ainsi, « l'enfant à barbe grise » s'oubliait obstinément dans la dissipation; il fréquentait des compagnies pernicieuses : il devint le familier des Conti, du duc de Vendôme, du Grand Prieur qui l'attira à l'Hôtel du Temple. Par bonheur, sur la fin de ses jours, la Providence lui ménagea une amitié plus salutaire. En 1693, mourut M^me^ de la Sablière. M. d'Hervart s'empressa d'offrir au poète l'hospitalité de sa demeure; le poète répondit simplement : « J'y allais. » Un peu avant d'entrer chez M. d'Hervart, le poète avait fait une grave maladie. Mis en rapport avec un Oratorien, l'abbé Pouget, il désavoua « le livre infâme de ses Contes », se réconcilia avec Dieu et, en présence des délégués de l'Académie, fit amende honorable. Revenu de sa maladie, il demeura fidèle à ses engagements, et renouvela en pleine Académie son désaveu des *Contes*. En 1694, il publia le douzième livre des *Fables*, dédié au duc de Bourgogne et entreprit la traduction de quelques *hymnes de l'Église*, traduction qui ne nous est

point parvenue. Désormais le poète ne songe plus qu'à la mort et à l'éternité. Le 16 février 1695, il écrit à son ami Maucroix : « O mon cher, mourir n'est rien, mais songes-tu que je vais comparaître devant Dieu ? Tu sais comme j'ai vécu. Avant que tu reçoives ce billet, les portes de l'éternité seront peut-être ouvertes pour moi. » Le 13 avril de cette même année, le grand poète expirait « avec une constance admirable et toute chrétienne », suivant l'expression de Perrault. On trouva sur son corps un cilice.

h) *Portrait de La Fontaine.*

Qui ne connaît de Jean de La Fontaine le beau portrait dessiné par Rigault ? Les traits sont solides et nettement marqués, l'allure distraite ou endormie ; mais le pli des lèvres, le contour du visage, le regard, expriment, sous un voile de bonhomie souriante, une étrange finesse, une exquise candeur et une profonde ténacité. Qu'est-ce à dire, sinon que ce visage trahit, de manière particulièrement vive, une âme faite de contrastes ?

1) Traits extérieurs et physiques.

2) Humeur et tour général du caractère.

« Un homme, disait La Bruyère, paraît grossier, lourd, stupide ; il ne sait pas parler ni raconter ce qu'il vient de voir. » Et de fait le personnage ne laissait pas de paraître étrange : timide, gauche, hésitant, il lui advenait maintes fois d'écouter les causeries « ne bougeant non plus qu'une souche ». Mais au contraire, quand le sujet l'intéressait, il s'y passionnait, et alors il s'animait, s'échauffait, oubliait les heures et les personnes. Et combien il était séduisant pour les intimes qui savaient le comprendre ! L'abbé d'Olivet, qu'on ne peut taxer d'indulgence à l'égard du grand fabuliste, nous

conte qu'entre amis, dans le tête-à-tête, c'était un causeur charmant, ne laissant échapper « rien de libre ni d'équivoque », « toujours plein de respect pour les femmes ». Il paraît très souvent distrait, et sans doute dans ce que l'on raconte sur ce sujet, tout n'est point légende. Pourtant qu'on y prenne garde : ce Champenois qui s'abandonne d'un air si détaché, est un habile, j'allais dire un malin : inattentif sans doute, et portant quelquefois ses bas à l'envers, facile à berner, naïf en affaires et dans les relations de société, mais excellent aussi à décocher le trait d'un ton nonchalant, et dupe peut-être à bon escient. Un financier l'avait invité afin de l'exhiber comme chose curieuse. Tout le temps du dîner, le poète ne souffla mot : le repas terminé, il remercia et prit congé : « Pourquoi partir si vite? lui demanda-t-on. — Je vais à l'Académie. — Mais la séance ne s'ouvre que dans deux heures ? — Je prendrai le plus long. » — Où donc est ici la naïveté ? — Il était assurément d'une notoire incapacité pratique et l'horreur des affaires semble bien un des traits constants de son caractère. L'abbé d'Olivet l'appelle tout simplement un « idiot » « qui, en sa vie, n'a fait à propos une démarche pour lui ». Mais voici que cet idiot, si malhabile quand il s'agissait de lui-même, « donnait, dit encore d'Olivet, les meilleurs conseils du monde » ; il était fort expert à régler des affaires « en faveur de parents ou d'amis », comme le prouvent quantité de pièces conservées chez des notaires de Château-Thierry ; « quand il rencontrait des personnes dans l'affliction, dit le même d'Olivet, non seulement il les écoutait avec grande

attention, mais cherchait des expédients et en trouvait ». Qu'est-ce à dire sinon que La Fontaine avait beaucoup de bon sens et surtout beaucoup de cœur?

3) Le cœur.

Ici encore, à coup sûr, le contraste est frappant. Celui qui s'appelait Polyphile n'aima guère sa femme ni son fils; avec des regrets sincères sans doute et parfois d'une expression bien émouvante, il les négligea complètement, s'il ne les oublia tout-à-fait. — Son cœur, épris des charmes bienfaisants de la nature, il le laissa aussi se prendre à des grâces trompeuses et à des plaisirs coupables. Et l'histoire est vraiment tragique de cette âme remplie de sages velléités, mais inconstante en ses desseins, renouvelant sans cesse des chutes maintes fois déplorées. Oui, mais enfin, il ne fut pas le plus coupable. Les plus coupables furent les frivoles et les libertins qui, prenant sur lui un empire trop facile, gaspillèrent une large part de son génie. Et puis, il finit par se rendre et poussa jusqu'à l'héroïsme le courage chrétien. — Polyphile n'aima pas non plus les enfants. A Châtellerault, chez un parent octogénaire, il voit beaucoup d'enfants, mais, déclare-t-il, « son humeur n'est nullement de s'arrêter à ce petit peuple ». Il en a fort mal parlé dans ses *Fables*. De savoir s'il eut raison, ce n'est point notre affaire. Mais il reste que le Bonhomme eut un excellent cœur. Il a écrit sur l'amour, l'amour vrai, profond et qui veut durer, des choses incomparables de grâce et d'émotion attendrie; ainsi : *les deux Pigeons*, *Philémon et Baucis*. C'est lui qui, en quelques vers, dans la fable *les deux Amis* a écrit le poème délicieux de

l'amitié, ce sentiment de tous le plus pur et le plus suave. Il a fait mieux que de l'écrire, il l'a vécu : il pratiqua vis-à-vis des « trois amis » et de Maucroix, la tendresse attentive, facile à émouvoir, des hôtes du Monomotapa ; à l'égard de Mme de la Sablière son amitié prit la forme d'un attachement filial mêlé de respect et de gratitude. Lui, enfin, l'éternel distrait, l'éternel oublieux, celui que d'Olivet appelait affreusement « l'idiot », que volontiers l'on se représente comme une sorte de bohème, La Fontaine demeura fidèle à l'ami dans le malheur ; seul, il eut le courage de faire entendre en faveur de Fouquet persécuté la plainte éloquente du cœur.

4) L'esprit.

L'esprit de La Fontaine fut, tout autant, peut-être plus encore, d'essence rare. Les contrastes les plus frappants s'y fondent harmonieusement. La Providence l'avait doué d'une merveilleuse souplesse à s'adapter à tous les sujets et à tous les genres : au drame ou à l'épopée, à la satire ou à l'élégie, et n'est-il pas vrai que son œuvre est tour à tour l'un ou l'autre, souvent l'un et l'autre, toujours quelque chose de plus : l'image réelle de la vie, sous une forme pleine de charme ? Cet esprit facile et richement nuancé, il l'a orné des lectures les plus diverses : la Bible, Baruch, les anciens, les poètes de l'Inde et d'Italie, les conteurs du moyen-âge et Rabelais :

> Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse;
> Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
> J'en parle si souvent qu'on en est étourdi ;
> J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi.
>
> (*Epître à Huet*)

Mais, comme la diligente abeille fait son miel de toutes fleurs, ainsi, de tant de lectures, l'esprit de La Fontaine a tiré une œuvre originale et féconde. — Son imagination erre, fantaisiste et légère, au fil de ses caprices, d'objet en objet; elle semble avoir horreur de la peine et ne s'arrêter qu'à jouir de rêves charmants :

Les pensers amusants, les vagues entretiens,
Vains enfants du loisir, délices chimériques,
Ont pris comme à l'envi la fleur de mes années.

. . . . . .

Je suis chose légère et vole à tout sujet :
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet.
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours.
Mais quoi! Je suis volage en vers comme en amour!

Qu'on y prenne garde toutefois. Cette imagination qui se dit vagabonde a créé une infinité de puissants symboles; sous leur voile transparent, l'esprit du poète a pénétré le fond des âmes humaines; avec une incroyable aisance, comme à la rencontre, en se jouant et pour amuser, il en a démêlé, mis en belle lumière les actes, les sentiments, les mobiles, les grandeurs, les vilenies; il en a décrit les tragiques luttes et les ridicules, les inquiétudes et les aspirations. Sans y prétendre, il a tracé des lois de sagesse pratique et d'aimable vertu.

N'est-ce point là, dans ce contraste de grâce et de force voilée, de fantaisie et de pénétration, autant que dans la candeur et l'ingénuité mêlée d'art très savant, que réside le charme propre de La Fontaine ?

LES FABLES

Pour la postérité comme pour les contemporains, La Fontaine est resté, avant tout, presque uniquement l'auteur des *Fables*, C'est là qu'il développe la grâce, la vigueur et l'étendue de son génie.

A. — *HISTORIQUE*

a) *Circonstances de la publication.*

Il est impossible de présenter une chronologie exacte et rigoureuse des *Fables* de La Fontaine, Dans les éditions diverses, surtout dans la première, le poète a mêlé, à dessein ou par inadvertance, des œuvres d'âge différent et de valeur inégale. Le modeste bonhomme hésita d'abord longuement à publier ses Fables : il savait là-dessus l'opinion rigide de Patru et de Boileau; les Fables de la première édition se ressentent du souci de plaire à ces graves personnages : elles sont encore un peu courtes et sèches, et ressemblent trop aux apologues les plus classiques. Cette première édition est du mois d'Avril 1668. La Fontaine fit paraître les Fables qui composent les six premiers livres du recueil actuel en un volume richement imprimé, orné de dessins de Chauveau, intitulé : *Fables choisies mises en vers*, et qui s'ouvre par une habile Préface à Mgr le Dauphin. Le succès en fut très grand, et il fallut, au cours de la même année, en donner une seconde édition. Un instant, assure-t-on, le poète songea à quitter ce genre; lui-même déclarait, dans l'Epilogue du VI^e^ livre que « les longs ouvrages lui faisaient peur ». Etait-ce ironie ? Ou réclamation d'une instinctive paresse ? C'était peut-être et plus sûrement qu'il se

sentait gêné par l'autorité des « maîtres de notre éloquence » qui étaient Patru et Boileau, n'éprouvant, de sa part, nul attrait pour ce laconisme solennel qu'il appelait railleusement « les grâces lacédémoniennes ». La Rochefoucauld, Molière, Maucroix insistèrent, l'encourageant à continuer son œuvre et à donner libre essor à son génie. Le Bonhomme se laisse faire : les Fables d'abord manuscrites, recommencent à circuler dans les salons et les cercles amis. Le poète, désormais, va élargissant son œuvre et affirmant son originalité. Patru fait la mine et Boileau boude un peu, mais Molière, Racine, Furetière, Maucroix, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné applaudissent. En 1671, sept apologues sont insérés dans les *Fables nouvelles et autres poésies*. Le succès dépasse toute attente ; la ville et la cour proclament La Fontaine un novateur charmant et instructif ; on ne se lasse point d'admirer un art si souple qui, sur un cadre insignifiant ou autour d'un récit très bref, construit une épopée, une églogue ou un drame ; un esprit si fécond et si pénétrant qui, sous les traits des animaux, étudie la société. « Ceux qui ont le goût difficile » protestent sournoisement : le poète les raille en triomphateur ; parfois même il les invective avec assurance :

> Maudit censeur, te tairas-tu ?
> Ne saurais-je achever mon conte ?
> C'est un dessein très dangereux
> Que d'entreprendre de te plaire.
> Les délicats sont malheureux :
> Rien ne saurait les satisfaire.
>
> (II, 1.)

Il fait mieux : il poursuit et « enrichit » son œuvre : en 1678 et 1679 paraissent les « Troisième » et « Quatrième parties » contenant les livres VII à XI. L'habile Champenois place ce recueil sous le patronage de Mme de Montespan; la favorite protège ouvertement le poète, et Louis XIV daigne recevoir sa visite : le succès est définitivement consacré, l'admiration devient enthousiasme, et l'Académie ouvre ses portes à l'humble « animalier ».

Dans l'avertissement du second Recueil, La Fontaine déclare qu'il a « jugé à propos de donner à la plupart » de ces fables « un air et un tour un peu différents » de celui qu'il avait donnés aux premières. Ces fables, en effet, qui sont, pour la plus grande partie, d'inspiration orientale, présentent un caractère moins « familier » que les précédentes, un tour plus philosophique, un essor de lyrisme plus vigoureux et plus plein. — La période de production féconde semble finie en 1684. Pourtant, en 1685, dans le recueil intitulé : *Ouvrages de prose et de poésie des sieurs Maucroix et La Fontaine*, il insère dix fables nouvelles, et, en 1694, il publie le XIIe livre dédié au duc de Bourgogne.

b) *Destinée des Fables.*

1) Au XVIIe siècle.

Les Fables de La Fontaine ont charmé les esprits vraiment distingués du temps : elles furent un régal choisi pour les lettrés, comme Racine, Molière, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné. L'on connaît cette jolie comparaison, employée par la grande épistolière, du « Panier de cerises » qui semble d'abord trop plein et qu'on finit par épuiser à force de picoter en choisissant toujours la meilleure. Pourtant, en dehors de ces rares génies,

particulièrement clairvoyants, le public, même admirateur, considéra la fable comme un genre secondaire. C'est que le législateur du Parnasse avait dédaigné de lui trouver des règles. — Au xviii^e^ siècle, Voltaire qui, pour mainte raison, était 2) Au XVIII^e^ s.
inapte à le comprendre, a étrangement calomnié le grand poète. Il a contre lui abusé du mot de « fabulier » attribué à la duchesse de Bouillon ; il n'accordait à La Fontaine qu'un « instinct divin, d'autant plus instinct qu'il n'avait que ce talent » ; il le comparait à l'abeille qui, admirable dans sa ruche, n'est hors de là qu'une mouche. A l'entendre, ce « charmant enfant » écrivait les *Animaux malades de la peste* « sans savoir même ce qu'il faisait ». De telles incompréhensions pèsent lourdement sur une mémoire. Rousseau, qu'on s'étonne de voir figurer à côté de Voltaire, Rousseau qui, semble-t-il, aurait dû particulièrement goûter l'œuvre d'un poète ami de la simplicité et de la nature, Rousseau trouvait fâcheux qu'on fît apprendre les Fables aux enfants. Le xviii^e^ siècle, d'ailleurs n'était point fait pour aimer la bonhomie souriante de La Fontaine : il avait trop de méchants desseins. — Il appartenait au xix^e^ siècle 3) Au XIX^e^ s.
de fixer définitivement la place de l'auteur des Fables et de le ranger parmi les tout premiers. Cette fois, le concert est unanime : une seule voix rend un son discordant, la voix de Lamartine. En dehors de lui, poètes et prosateurs, Chateaubriand ou Musset, tous l'admirent, et les meilleurs cherchent à l'imiter. Les grands critiques, Sainte-Beuve, Taine, Nisard, en de pénétrantes études, mettent en relief son incomparable génie. — Le xx^e^ siècle 4) Au XX^e^ s.

garde pour le Bonhomme le même culte de cordiale admiration ; et les leçons des maîtres de la critique contemporaine, que ce soit les Conférences de M. Faguet ou les Etudes de M. Michaud, ne tendent pas à le diminuer. C'est pleine justice.

B. — *POURQUOI DES FABLES ?*

a) *Étrangeté apparente de ce choix.*

Ce culte, à première vue, peut paraître exagéré; car, après tout, ainsi que le jugeait Boileau, la Fable n'est-elle pas un genre inférieur? — Qu'est-ce, en effet, que la Fable ? C'est un récit de modeste étendue, indépendant de tout vaste ensemble, et dont les tendances, quelquefois satiriques, sont le plus souvent morales. Ce n'est qu'une forme, plus ou moins amplifiée, de ces apologues naïfs dont les peuples simples amusent leur imagination ; mettant en scène des animaux pour le seul plaisir de la fiction, ou parfois pour étudier, sous leurs apparences, quelque trait de l'humanité. Cet usage, qui est ancien et général, répond à un besoin des sociétés primitives, où les hommes vivent plus près de la nature et semblent portés à confondre un peu leur propre existence avec celle des bonnes bêtes. « Pendant l'âge d'or, écrit Babrius, les bêtes avaient, elles aussi, un langage articulé; elles parlaient et leur Agora était au milieu des bois ». Le fabuliste grec dit cela avec un sourire sans doute, mais enfin ces paroles expriment une croyance antique et expliquent l'origine de l'Apologue. — Que vient donc faire en plein XVII^e^ siècle, un genre si humble et de si obscure naissance? L'épopée, elle, tient une origine lointaine et est née avec les premiers

peuples, mais elle chante des exploits merveilleux qui révolutionnent la terre et troublent le concert même des dieux. Qu'on nous parle de l'épopée! Qu'on ressuscite l'épopée! Ou le drame, tragédie, comédie : ce sont là des genres importants. D'ailleurs, ils ont eu, dans l'antiquité et dans les temps modernes, de nobles représentants; il n'en va pas ainsi pour la fable : à peine, en Grèce ou à Rome, quelques poètes obscurs; au Moyen-Age, quelques rêveurs. Boileau interdira donc, et avec raison sans doute, à la fable l'accès de l'*Art Poétique*.

b) *Voie libre.*

C'est précisément parce que cette voie est encore libre que La Fontaine va s'y engager. Il pourrait tenter d'autres genres : il n'y serait point inférieur, mais enfin, peut-être lui qui a une peur instinctive « des longs ouvrages » et le confesse naïvement, craint-il de se mesurer à Racine, à Corneille, à Molière, et, par delà ces génies, à leurs modèles : Aristophane, Sophocle ou Eschyle. Nul, au contraire, n'a su égaler la fable aux grandes œuvres. Telle sera son entreprise.

c) *Genre en harmonie avec l'esprit et le cœur du poète.*

D'ailleurs, ce genre s'harmonise à merveille avec le tour d'esprit et le caractère du poète. Il y faut faire parler et agir les bêtes, les arbres et les fleurs... Polyphile les chérit de tendresse et il sait à fond leurs entretiens; il les a longuement et attentivement écoutés; il en a observé les mœurs, la vie intime et les extérieures manifestations. — Il y faut un peu ou beaucoup flâner, s'attarder à causer de tout, de tous, chemin faisant, à l'aventure, sans souci des règles: puis, à la rencontre, sans aigreur, pousser un trait, une pointe de satire

voire, en souriant, une leçon. Le Bonhomme pos sède à fond cet art varié, charmant. Et puis, qu sait? Peut-être, dans le cadre restreint d'un récit dans une pièce courte où l'apologue ne sera plu qu'un motif, peut-être sera-t-il aisé d'introduire l vie d'un drame et la splendeur d'une épopée; peut être, sous les traits des animaux, pourra-t-il, à l'ins tar des grands maîtres, pénétrer jusqu'au fond de âmes humaines : Qui sait? — La voie est libre elle est attrayante; elle peut devenir magnifique La Fontaine s'y engage.

Il le fit et fit bien!....

c. — *ÉTUDE DES SOURCES*

a) *La Fontaine, humble disciple des anciens.*

Sans doute, il ne prétend point au mérite d créateur. Il professe pour les anciens une extrêm déférence et il se met humblement à leur école « Nous ne saurions, écrit-il, aller plus avant qu les anciens ; ils ne nous ont laissé pour notre pa que la gloire de les bien suivre. »

b) *L'Apologue en Grèce.*

La Fontaine trouvait dans l'antiquité grecqu trois modèles, disons mieux, trois prédécesseur

1) Esope.

— Tout d'abord Esope. Il vécut peut-être a VI^e^ siècle après Jésus-Christ ; mais nous ne poss dons sur sa vie aucun détail précis ; la *Vie d'Eso le Phrygien* par La Fontaine est fantaisiste. U recueil des Fables d'Esope fut publié par Démétri de Phalère au IV^e^ siècle ; mais, le recueil s'éta perdu, il nous faut juger Esope d'après un tex fort douteux de Planude. Quoi qu'il en soit, ce taines fables de La Fontaine sont manifesteme inspirées d'Esope ; l'on voit à leur simple lectu

combien l'apologue ésopique est dépourvu d'imagination et affligé de sécheresse : on peut citer, par exemple, *la Tortue et les deux Canards*, inspirée de *l'Aigle et la Tortue ; la Poule aux œufs d'or, le Renard et le Bouc, le Lion et le Rat, le Singe et le Dauphin*, inspirées d'apologues du même titre. — Longtemps après Esope, au III^e^ ou au IV^e^ siècle après J.-C., un autre poète s'appliqua au même genre et s'y montra supérieur : ce fut Babrius ou Babrios, ou Gabrias, comme l'appelle La Fontaine dans une note du sixième livre. La Fontaine, d'ailleurs, l'a traité avec une négligence quelque peu dédaigneuse : 2) Babrius.

> Mais sur tous, certain Grec renchérit et se pique
> D'une élégance laconique.
>
> (VI, 1.)

En vérité, Babrius fut plus ambitieux ; il rêva de réaliser dans la Fable une œuvre d'art, et souvent il a réussi à composer des apologues plus étendus que ceux d'Esope, mais surtout plus élégants. La Fontaine a pu s'en inspirer pour certaines Fables, par exemple pour *le Loup et l'Agneau, le Renard et le Corbeau.*

c) *L'Apologue à Rome.*

L'apologue fut très peu cultivé à Rome. — Sans doute, Ménénius Agrippa s'en servit pour convaincre ses concitoyens, et leur conta *les Membres et l'Estomac ;* sans doute encore, dans ses *Nuits attiques*, Aulu-Gelle y a parfois recours ; c'est ainsi qu'il raconte l'histoire de *l'Alouette et ses petits ;* Horace lui-même s'y est amusé : il a inséré dans une de ses satires l'apologue exquis : *le Rat de ville et le rat des champs.* — Mais un seul poète a fait de la Fable son genre propre : c'est Phèdre. Origi- 1) Phèdre.

naire de Macédoine, vendu comme esclave, pui
instruit et affranchi par l'empereur Auguste, Phèdr
vécut au 1er siècle après J.-C. ; il a composé cinc
livres de Fables. En imitant son prédécesseu
Esope, il cherche à donner aux choses « un tou
nouveau » et à « rendre la forme plus parfaite »
il se vante d'avoir « fait une route de l'étroit sentie
tracé par Esope. » Il donne une large part à la mo
rale qui revêt un caractère plus utilitaire et asse
souvent satirique. L'œuvre de Phèdre sert à L
Fontaine d'abri protecteur ; par son exemple i
peut justifier ses innovations et secouer à son tou
la servitude d'Esope. Nombreuses sont les fable
inspirées de Phèdre. Nous ne citerons que le
principales : *le Loup et le Chien, la Besace, le
Grenouilles qui demandent un roi, les Grenouilles
le Soleil, le Coche et la Mouche.* — Il y eut encor
à Rome un adaptateur de Phèdre et de Babrius : c
fut Avianus. Mais celui-ci n'offre aucune origina
lité et La Fontaine lui doit sans doute bien pe
de chose.

2) Avianus.

d) *La littérature de l'Inde.* Une autre source d'inspiration fut, pour notr
poète, la littérature de l'Inde. Celle-ci est pa
nature fantaisiste et copieuse : les apologues
devaient abonder, riches de couleur et intermi
nables, pareils à ces contes des *Mille et une nuit*
qui ont une fin parce qu'il en faut une. La Fon
taine paraît s'être complu au milieu de cette rich
frondaison ; il semble surtout avoir lu et imit
Pilpay, dont on sait à peine qu'il fut vizir d'un ro
de l'Inde, à une date très incertaine avant J.-C. O
lui attribue divers recueils de fables : *le Pantcha
Tantra, les Avadanas.* La Fontaine a pu tirer de se

études des Fabulistes Orientaux deux importants avantages: une plus profonde intelligence des rapports qui unissent les hommes aux bêtes ou même aux choses, et, par suite, une sympathie plus ardente pour tout être vivant. Dans les Fables de Pilpay, hommes, bêtes et choses se mêlent en une familiarité intime. « Ne fais pas de mal, dit Firdousi, à une fourmi qui traîne un grain de blé, car elle a une vie, et la douce vie est un bien. » Sans doute, il doit encore à ces poètes faciles une part de l'abondance et du pittoresque qui distinguent plusieurs de ses Fables, surtout à partir du second Recueil. Quoi qu'il en soit, il est aisé de reconnaître la veine orientale dans les fables suivantes, pour ne citer que les principales : *Le Loup et le Chasseur, les Poissons et le Cormoran, le Berger et le Roi, les deux Perroquets, le Roi et son Fils, les deux Aventuriers et le Talisman, le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils du Roi, les Deux Pigeons, l'Homme et la Couleuvre, le Songe d'un Habitant du Mogol.*

e) *La littérature française antérieure.*

Il y a enfin dans La Fontaine un héritier direct des trouvères, animé d'esprit gaulois, volontiers incisif et moqueur, prompt à saisir le ridicule des choses ou des hommes et à le mettre en lumière, sans d'ailleurs pousser jusqu'à la méchanceté. Cet esprit, au moyen-âge, fit fleurir l'Apologue, tantôt simplement naïf, le plus souvent satirique et railleur. Après les *Bestiaires, Volucraires et Lapidaires*, on eut le *Romulus*, sorte de Collection d'apologues arrangés, pour la plupart, d'après Phèdre et Avianus. Avec Marie de France, l'Apologue, pour la première fois, essaie de s'affranchir

1) Le moyen-âge.

de la forme latine. L'*Ysopet* de Marie de France contient d'agréables narrations où ne font défaut ni la gaieté ou l'émotion, ni l'habileté dans le dialogue, ni l'aptitude à observer et à peindre les gestes des animaux. L'infatigable liseur qu'était La Fontaine aurait pu y trouver le sujet de diverses fables s'ils n'avaient puisé tous deux à une source commune. On trouve, en effet, dans *l'Ysopet* les fables suivantes : *la Souris qui défoula un Lion*, *le Loup et l'Agnel*, *la Souris et la Grenouille*, *le Loup et le Renard*, *le Chien et la Brebis*. Dans les multiples et divers *Romans du Renart* l'intention et la forme satirique se développent et même deviennent prédominantes : ces contes sont la parodie amère de l'épopée, la critique malicieuse ou la caricature du Moyen-Age. Dans quelle mesure La Fontaine a-t-il connu les *Romans du Renart* ? Il est impossible de le préciser, mais on trouve dans ces œuvres de notre ancienne langue d'intéressantes versions de

2) Marot. certaines fables. — L'imitation est plus évidente quand il s'agit de Marot. Tout en faisant revivre l'esprit qui anime les *Cent Nouvelles* et les *Fabliaux* du Moyen-Age, La Fontaine a bien pu en ignorer un bon nombre : il n'a rien, grâce à Dieu, d'un érudit. En revanche, il a fréquenté assidûment Marot pour qui il professait grande estime. Celui-ci pouvait lui apprendre l'art de narrer et de peindre avec vérité, finesse et bonhomie, d'enfermer, dans un cadre rigoureux et défini, une scène vivante. Nous n'osons affirmer si La Fontaine est supérieur, voire égal à Marot, dans son apologue *le Lion et le Rat*. C'est pour ainsi dire en marge du genre que Marot a écrit cette fable :

elle fait partie d'une *Épître à Lyon Jamet.* — C'est en marge du genre qu'il convient de chercher, à la même époque, les meilleurs apologues. On trouve dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, de Bonaventure Despériers, de jolies esquisses de certaines fables : *le Savetier Blondeau qui ne fut oncques en sa vie mélancolique que deux fois*, annonce le *Savetier et le Financier; la Comparaison des Alquemistes à la bonne femme qui portait une potée de lait au marché*, annonce la *Laitière et le Pot au lait.* Il est certain que La Fontaine a lu ces œuvres comme les licencieuses historiettes de Marguerite de Navarre. — Il a lu Rabelais, et dans le prologue de son « Quart Livre » le *Bûcheron et Mercure :* « Mercure avec son chapeau pointu, sa capeline, talonnières et caducée, se jette par la trappe des cieux, fend le vide de l'air, descend légèrement en terre, jette aux pieds du bûcheron les trois cognées; puis lui dit: « Tu as assez crié pour boire. Tes prières sont exaucées de Jupiter....» — Il a lu Mathurin Régnier qui, dans la *Satire III* insère l'apologue : *le Mulet, le Loup et la Lionne*, qui est un petit chef-d'œuvre. — Il a lu.... mais il a tout lu, et il faudrait maintenant parler des étrangers, de Boccace, de Faërne, qui, en Italie écrivait en latin, de Verdizotti qui se servait de langue vulgaire. Il a tout lu, paresseusement, dit-on, en réalité faisant son profit de tout. La matière, d'ailleurs, est vaste : l'antiquité, l'Orient ont cultivé la Fable; le Moyen-Âge, le XVI^e^ siècle, français et italiens, l'ont écrite « en marge ». Mais nul poète, ni dans l'antiquité ni dans les temps modernes, n'a réussi à lui donner l'ampleur suffi-

3) Bonaventure Despériers.

4) Marguerite de Navarre.

5) Rabelais.

6) Régnier.

f) *La littérature européenne.*

Conclusion. sante, à l'élever à la perfection d'un genre littéraire bien défini et digne d'avoir sa place parmi les plus grands. Ce mérite était réservé à La Fontaine.

D. — *L'IMITATION CHEZ LA FONTAINE*

Dans l'imitation même il est resté original.

> Mon imitation n'est point un esclavage,
> Je ne prends que l'idée et les tours et les lois
> Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois....
> Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.
>
> (*Epître à Huet.*)

a) *Imitation originale.* Cet aveu est trop modeste. Si La Fontaine a « pris » la matière — et que de fois d'ailleurs il n'y a point imitation, mais rencontre fortuite dans un champ commun d'études! — il l'a si bien transformée par des « tours » nouveaux et des « lois » nouvelles, qu'il n'en reste plus de trace : cette imitation mérite fort peu le nom d'imitation : elle équivaut à une création; elle est une imitation profondément originale. La Fontaine, en effet, modifie et corrige, suivant les exigences du bon goût, de la raison, du grand art.

b) *Procédés divers suivant les modèles :*

1) Suivant les modèles trop sommaires et ternes. Ses modèles antiques, grecs et latins, sont trop sommaires; ils racontent sèchement et se piquent « d'élégance laconique »; La Fontaine amplifie, étoffe une matière trop menue; il ajoute, invente des traits nouveaux, crée des situations, des dialogues, met en scène des personnages. — Esope nous a conté l'*Aigle et la Tortue :* « Une tortue suppliait un aigle de lui apprendre à voler, mais comme il lui remontrait que c'était chose contraire à sa nature, elle le priait instamment encore.

L'ayant prise avec ses serres et l'ayant enlevée très haut, il l'abandonna. Mais la tortue, dans sa chute, se brisa sur des pierres. Cette fable prouve qu'il en cuit à ceux qui, par envie, n'écoutent pas les gens plus sensés. » Toutes les fables d'Esope ressemblent à celle-là : un récit terne et bref, puis la morale. Que l'on compare maintenant à ce froid apologue *La Tortue et les deux canards*, de La Fontaine, (X 2) :

Une tortue était, à la tête légère,
Qui, lasse de son trou, voulut voir le pays.
Volontiers on fait cas d'une terre étrangère,
Volontiers gens boîteux haïssent le logis....

Quelle abondance facile et mesurée! Quel pittoresque ! Quelle impression de vie !

2) Suivant les modèles prolixes et désordonnés.

Les Fabulistes orientaux sont prolixes, touffus, désordonnés ; il en est de même de certains Espagnols qui les ont imités et que La Fontaine a connus, tel Guevarra qui lui a sans doute inspiré le *Paysan du Danube;* de même aussi de François Rabelais. La Fontaine, en s'en inspirant, les corrige; il ramène à une puissante unité des traits disparates et incohérents; parmi les détails multipliés, il discerne sévèrement, supprime, remplace ; en un mot, il compose et choisit. — Pilpay, quand il raconte l'histoire de *l'Homme et la Couleuvre* se perd en d'interminables récits ; nous en venons à perdre de vue toute leçon morale, voire le sentiment réel et très vif qui a dû l'inspirer. Notre poète, lui, a réalisé une œuvre de grand art. Au principe, il a été frappé d'un sentiment, le sentiment de l'injustice ; de ce sentiment découle toute la fable ; il lui fait retrancher le début fâcheux de l'oriental ; il le guide dans le choix des person-

nages, dans la forme des discours, dans l'invention et la liaison des preuves, dans le ton général et les moindres nuances du style : ce sentiment crée dans la Fable l'unité avec l'art.

E. — *CARACTÈRES SPÉCIFIQUES DE LA FABLE DE LA FONTAINE*

La fable de La Fontaine est une création.

Un tel procédé d'imitation suffit, à lui seul, à garantir l'originalité du poète. Mais cette originalité est bien plus profonde. La Fontaine a créé sa Fable ; il a créé la Fable, le genre lui-même ; et ce genre, du moins sa Fable, qui est le genre à son apogée, est mort avec lui, tant il lui appartenait, tant il avait su lui infuser une vie propre et puissante. — Qu'est donc la Fable créée par La Fontaine ? En quoi consiste son essentielle nouveauté ? Quelle est sa nature, quel est son but, quelle sont ses lois ?

a) Le poète a-t-il un dessein arrêté, une conception théorique précise ?

Observons d'abord que le poète sait parfaitement son dessein : dès les premiers Livres s'affirme, sous des formules modestes mais précises, un but très arrêté, une conception très nette. — Le Fabuliste veut conter : c'est sa vocation ; d'ailleurs, lui qui aime tant « les histoires », lui qui confesse ingénuement :

> Si Peau d'âne m'était conté,
> J'y prendrais un plaisir extrême,
> (VIII, 4.)

n'ignore pas que nombre d'hommes sont logés à la même enseigne, grands enfants qui aiment, à

tout âge, qu'on les berce de fictions. — Mais « conter pour conter

Lui semble peu d'affaire »,

(VI, 1.)

Il ne se contente plus de l'idéal facile de Babrius ou de Phèdre ; la sèche moralité qui termine leurs récits ne suffit pas à compenser tant de misère. Le poète est une âme ; il a des idées fécondes ; il a surtout des sentiments profonds, sincères, naïfs et touchants ; il voit d'un regard pénétrant, et son œil plonge dans le mystère. — S'il est véritablement poète, il possède à un rare degré le don de sympathie qui communique la puissance de séduction. Il faut donc qu'il communie avec d'autres âmes à propos de tout et de rien. S'il raconte, s'il est fabuliste, son premier souci est de narrer avec la préoccupation de conquérir l'esprit et le cœur de ceux qui l'écoutent. Il est un causeur, mais un causeur infiniment supérieur, de ceux qui savent, entre tous, charmer.

En ces sortes de feinte, il faut... plaire.

Il faut : 1° PLAIRE. D'où : la fable doit être une ŒUVRE D'ART.

Plaire ! Tel est le principe de toute conquête ! Telle est la grande règle de tout ouvrage d'esprit ! Tel est le but premier d'un genre par définition même badin et plaisant. Notre poète s'est exprimé, là dessus, en termes formels et avec une insistance marquée. Vantant les « grâces infinies » de Platon, il dit : « Laissons-nous entraîner à notre plaisir et ne cherchons pas matière à critiquer : c'est une chose trop aisée à faire. » (Sur les *Dialogues de Platon.*) Il déclare dans la Préface de *Psyché :* « Mon principal but est toujours de plaire ». Il

écrit dans la Préface des Fables : « On ne considère en France que ce qui plaît. C'est la grande règle et, pour ainsi dire, la seule. » Dans l'Avertissement du Second Recueil, il est plus explicite encore : « J'ai jugé à propos de donner à la plupart de ces Fables un air et un tour un peu différent de celui que j'ai donné aux premières, tant à cause de la différence des sujets, que pour remplir de plus de variété mon ouvrage..... Enfin, j'ai tâché de mettre entre ces deux dernières parties toute la diversité dont j'étais capable. » Ainsi donc, un but essentiel de la Fable est de plaire. — Le poète, par conséquent, doit chercher à faire une œuvre d'art. La Fontaine a voulu faire œuvre d'art

2° INSTRUIRE. D'où : ŒUVRE DE MORALE.

Mais il ne borne pas là son ambition ; parce qu'il est grand poète, La Fontaine est créateur, non seulement de mythes, d'images ou de formes destinés à charmer et plaire, mais encore et en même temps de lumières directrices pour l'humanité, d'idées saines, de sentiments salutaires. Il a conçu un grand dessein qui est de faire œuvre humaine, c'est-à-dire d'instruire, non seulement les hommes de son temps, mais l'homme de tous les temps, en exprimant, sous des formes artistiques, des vérités d'ordre général et éternel :

Dans ces sortes de feinte, il faut instruire et plaire.
(VI, I.)

Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.
(I, *A Mgr. Le Dauphin.*)

Le poète entend faire œuvre de morale. Il y tient ; il l'a dit en vers, il l'a dit en prose : « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence, car dans

le fond elles portent un sens très solide... On s'y forme le jugement et les mœurs. Elles ne sont pas seulement morales ; elles donnent encore d'autres connaissances : les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés, par conséquent les nôtres aussi puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu'il faut qu'ils sachent. » (Préface des Fables). Dans la Dédicace du Livre XII au duc de Bourgogne, il déclare que la Fable peut enseigner tout autant que l'histoire : « Ces mensonges sont proprement une manière d'histoire où l'on ne flatte personne. Ce ne sont pas choses de peu d'importance que ces sujets : les animaux sont les précepteurs des hommes dans mon ouvrage. » L'humble Bonhomme va plus loin : il estime ce genre dédaigné mieux approprié que l'histoire à l'intelligence des enfants. « Dites à un enfant que Crassus, allant contre les Parthes, s'engagea dans leur pays sans considérer comment il en sortirait ; que cela le fit périr, lui et son armée, quelque effort qu'il fît pour se retirer. Dites au même enfant que le renard et le bouc descendirent au fond d'un puits pour y éteindre leur soif; que le renard en sortit, s'étant servi des épaules et des cornes de son camarade comme d'une échelle ; au contraire, le bouc y demeura pour n'avoir pas eu tant de prévoyance ; et par conséquent il faut considérer en toute chose la fin. Je demande lequel de ces deux

exemples fera le plus d'impression sur cet enfant. Ne s'arrêtera-t-il pas au dernier comme plus conforme et moins disproportionné que l'autre à la petitesse de son esprit ? »

Conséquence. Ainsi donc, La Fontaine s'est fait de la Fable une conception très nette : il sait parfaitement où il va ; il veut réaliser une œuvre d'art et une œuvre morale, c'est-à-dire une œuvre profondément humaine et vivante ; en vertu de cette conception, la Fable devient une œuvre de grand genre, digne de prendre place parmi les plus grands ; par là le Bonhomme crée vraiment la Fable. En termes d'une modestie charmante et non point dépourvue de fierté, il le confesse lui-même : « Je me suis flatté de l'espérance que, si je ne courais dans cette carrière avec succès, on me donnerait au moins la gloire de l'avoir ouverte. »

b) COMMENT LE POÈTE A RÉALISÉ SON IDÉAL :

Le succès le plus enviable a couronné ses efforts. La Fontaine a pleinement réalisé son idéal, sa conception théorique de la Fable.

I. — L'ŒUVRE D'ART.

1° *Variété dans les récits :*

La Fable de La Fontaine est tout d'abord une œuvre de grand art. — Elle n'est plus un simple récit terne ou au contraire prolixe ; elle est vivante et variée. Elle embrasse et contient, pour les fondre en une merveilleuse harmonie, tous les genres de poésie. Elle est parfois pur récit, détaillé ou condensé, toujours animé, empreint de grâce souriante et de narquoise bonhomie. — Mais rarement le récit est pur récit ; il est entremêlé de descriptions précises, alertes et piquantes :

1) Récits proprement dits.

Perrette sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,

Prétendait sans encombre arriver à la ville ; 2) Descriptions.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.
(*La laitière et le pot au lait.* VII, 10.)

de dialogues exquis de naturel, de vivacité, pleins de grâce ou de force, spirituels ou mordants, semblables à une causerie, tantôt familiers et suaves, tantôt menaçants et terribles, toujours admirables de vérité : 3) Dialogues.

N'auriez-vous point perdu tout votre argent au jeu ?
En voici. S'il vous est venu quelque querelle,
J'ai mon épée : allons.... Je vous rends grâces de ce zèle.
Vous m'êtes, en dormant, un peu triste apparu....
(*Les Deux Amis.* — VIII, 11.)

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
— Dit cet animal plein de rage :
Tu seras châtié de ta témérité.
— Sire, répond l'agneau, que votre majesté
Ne se mette pas en colère....
(*Le Loup et L'Agneau.* — I, 10.)

Ces dialogues ne ressemblent en rien à ceux de Phèdre ou de Pilpay, à ceux des *fabliaux* ou du *Renart* ; ils expriment une diversité profonde de sentiments ; ils expriment des caractères ; ils marquent aussi le progrès d'une action : c'est qu'en effet, la fable de La Fontaine est un drame.

L'emploi fréquent et comme instinctif du dialogue en est déjà l'indice, car le dialogue sert à mettre en lumière des motifs opposés. Il y a, en effet, dans chaque fable un conflit. La Fontaine est bien d'un temps où les hommes voient dans la vie morale ou sociale une lutte qui se dénoue en sens 2° *Le drame dans la fable.*

divers ; il appartient au siècle de Corneille, de Racine, de Molière, de Pascal et de Bossuet. — La Fable est un drame. Le sujet de chacune ne peut-il pas en réalité se ramener à un conflit de sentiments ou d'états d'âme ? N'est-il pas, au fond, l'éternel conflit de l'innocence et de la perversité, de la douceur et de la barbarie, de la ruse et de la sottise, de la puissance et de la faiblesse ? Et ce ne sont pas sentiments ou dispositions changeants d'une époque ; ce sont dispositions et sentiments éternels de l'humanité. — Ce conflit, d'ailleurs, est représenté sous les formes les plus diverses : telle fable est une tragédie : *le Chêne et le Roseau;* telle autre une comédie relevée, par exemple *le Coche et la Mouche;* celle-ci est, comme souvent les drames les plus modernes, une succession de tableaux reliés par une idée, par un sentiment, et disposés suivant un ordre progressif : *l'Alouette et ses petits et le maître d'un champ;* maintes fois, dans une même œuvre, se trouvent mélangés des genres divers et que proscrirait la sévérité classique : ainsi, dans *Les Animaux malades de la peste* qui sont une sombre tragédie, y a-t-il des parties de comédie, voire de farce. — Mais quel que soit le genre dramatique adopté, la fable de La Fontaine est le développement d'une action. La marche de cette action est composée avec un art souverain, et l'on trouve en raccourci, dans bon nombre de fables, toutes les parties constitutives de l'action dramatique : exposition, nœud, dénouement, variées dans leur étendue, dans leur forme, dans leurs procédés respectifs. L'action proprement dite est rendue plus in-

1) Conflit moral.

2) Développement d'une action.

tense par des péripéties abondantes, diverses, d'une clarté limpide, amenées avec un à-propos parfait et comportant pour elles-mêmes une grande valeur de comique ou de pathétique. — Mais, en son admirable souplesse, l'art du poète garde une forte sévérité classique ; la raison y domine toujours et règle la fantaisie ; tous les incidents extérieurs sont des manifestations, des effets de caractères, ou tendent à déterminer des caractères ; ce sont les caractères qui font l'action et produisent le dénouement : tel est le grand art classique, l'art de Racine et de Molière. Il est clair, par exemple, que, dans *le Loup et l'Agneau*, tout dérive du conflit des sentiments, du heurt des caractères : chacun des mots du loup exprime l'injustice, la soif du sang ; les arguments de l'agneau, simples et droits comme lui, en même temps qu'ils expriment le caractère propre de l'agneau, agissent sur l'adversaire ; d'une part leur justesse ne fait que l'exaspérer et le presser d'en finir, d'autre part la timidité et la faiblesse de l'agneau augmentent son audace cruelle. — Du reste, les Fables de La Fontaine sont, comme les tragédies et les comédies du temps, de remarquables études de caractères. Ils sont habituellement simples, définis avec une absolue vérité par leur trait dominant ; ainsi le comportent le cadre de la Fable et la tradition du genre : qu'ils soient représentés sous les apparences d'animaux ou bien directement et sous forme humaine, les puissants sont hautains, durs, exigeants ; les faibles sont modestes, timides et doux ; l'ami véritable est fidèle, dévoué, attentif et délicat ; l'avare est insatiable, possédé par la « fureur d'accumuler ». —

3) Effets de caractères.

4) Études de caractères.

Bien souvent on découvre en ces caractères une richesse psychologique dont la fable, traitée par un autre, n'eût pas été susceptible ; les personnages de La Fontaine ne sont point tout d'une pièce : ils présentent de multiples nuances, effet d'une observation pénétrante et déliée. Sans doute « noble », le lion, est toujours le roi des animaux, toujours redoutable, impérieux, maître conscient de la souveraineté. Dans l'uniformité de ces traits essentiels, quelle variété encore ! Dans la fable *Le Lion et le Rat* (II, 11), le Lion est généreux :

> Le Roi des animaux en cette occasion
> Montra ce qu'il était et lui donna la vie.

Il gagne, et fort justement, la reconnaissance de la « verminière » et notre sympathie. Dans la fable *Le Lion s'en allant en guerre* (V, 19), le terrible personnage conquiert encore l'estime par sa grande sagesse, l'art avec lequel il met à profit les aptitudes particulières de « ses moindres sujets ». Dans *Le Lion et le Moucheron* (II, 9), le poète a placé en un merveilleux relief les bornes de la puissance, de toute puissance : le plus léger obstacle suffit parfois à la déconcerter ; à la fin de ce combat tragique où « le quadrupède écume » contre un moucheron, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de pitié pour tant de misère. Il serait aisé de constater la même diversité de nuances dans les portraits du Renard et du Loup, dans celui de personnages humains tels que le Paysan du Danube : l'animal ou le personnage en action incarne un caractère humain, un type complet mais varié, c'est-à-dire vivant.

Oui, les Fables de La Fontaine sont une magnifique peinture de l'humanité. Par là, notre poète doit figurer à côté d'Homère et de Shakespeare, de Balzac et de Dickens. Il a, de la vie humaine, étudié tous les âges, les humeurs et les conditions. Lui-même n'a-t-il pas défini sa Fable :

3° *Peinture de l'humanité dans les fables.*

> Une ample comédie à cent actes divers
> Et dont la scène est l'univers.
> (*Le Bûcheron et Mercure*, V, I.)

c'est-à-dire la dramatique représentation de la vie, mais de la vie intelligente et morale, de la vie humaine. Les animaux ne sont ici que des symboles ; le fabuliste ne prétend point faire œuvre de naturaliste ; peu lui importe que l'ours ait des « serres » ou des griffes ; il appelle le serpent « insecte », et fait de la cigale un carnivore ; distractions sans importance à son gré. L'essentiel est, pour lui, en tout autre point ; il représente la vie humaine. Voici l'enfance : elle n'est point flattée : « Cet âge est sans pitié » (IX, 2) ; il n'a pour cet âge ni caresse ni sourire. Voici l'adolescence : elle est « inquiète » et volontiers méprisante pour les ancêtres ; La Fontaine est pourtant indulgent pour elle, parce qu'elle est le temps des passions aimables. Voici l'âge mûr, ambitieux, cupide, égoïste ; et enfin la vieillesse, vénérable, pleine de « soins pour le plaisir d'autrui », sage et doucement moralisatrice mais timide en face de la mort. Assurément, les touches de cette peinture sont un peu sombres, mais, dans l'ensemble, d'une incontestable vérité. — La peinture du fond moral de l'humanité n'est pas moins véridique. La Fontaine en a

α
La Fontaine est-il naturaliste ? Préoccupation humaine.

β
Les âges de la vie :
1) l'enfance ;
2) l'adolescence ;
3) l'âge mûr ;
4) la vieillesse

γ
Humeurs des hommes :
1) Les travers de l'humanité.

démêlé, exprimé, flétri les dispositions fâcheuses : il lui a suffi de s'étudier soi-même ou d'écouter ses propres antipathies. Il a dépeint avec force l'imprévoyance, l'étourderie, la faiblesse de la volonté, défauts qu'il trouvait en lui-même; mais ceux-là surtout qui lui étaient le plus étrangers et répugnaient à sa nature : la méchanceté, l'ambition, la cupidité, l'égoïsme, sous des formes diverses. Le poète était trop clairvoyant, il avait

2) Les heureuses dispositions de l'homme.

trop bon cœur pour ne représenter de l'homme que les misères : il ne partage point la morgue insolente ni le noir pessimisme d'un La Rochefoucauld ; il s'est complu à mettre en belle lumière certaines vertus humaines : le dévouement, l'amitié, la modération, la douce simplicité, et nul n'a trouvé, pour traduire ces délicatesses du cœur, de plus pathétiques accents. — Le Fabuliste a étu-

δ
Les conditions sociales :
1) Intérêt contemporain, satire de l'époque.

dié encore l'homme en tant qu'être social, en tant qu'il fait partie d'un groupement et d'une hiérarchie. Mais ici, il importe de dissiper un malentendu, il faut se garder de voir dans les Fables, comme l'a fait M. Taine, la satire de la société du XVII^e siècle. Assurément, cette dernière se retrouve dans les Fables; mais le poète ne s'est pas borné à caractériser une époque; la portée sociale de son

2) Portée générale et universelle.

œuvre est d'ordre général et universel. La Fontaine a représenté une Cour composée d'un Roi et de Courtisans : Lion entouré de Renard, de Singe et de Loup; cette Cour est celle de tous les temps et de tous les pays, et convient à un gouvernement démocratique autant qu'à un gouvernement aristocratique; le Bonhomme nous montre les puissants hautains, durs, égoïstes : ceci n'est-il pas d'une

vérité éternelle? Il a représenté le pauvre Peuple condamné à avoir toujours tort et à peiner le long des jours : c'est le Baudet sur qui tout le monde crie « Haro! », ouvertement, ou en sourdine hypocrite; c'est le « Bûcheron tout couvert de ramée » en qui l'on a voulu voir « le manant » du XVII^e^ siécle, qui est celui-là sans doute, mais encore un autre : l'éternel « manant »; les faibles, dans la fable, apparaissent moqués, exploités, sacrifiés : est-il vérité plus constante? La Fontaine a parlé des parvenus et des bourgeois; il les a gaîment fustigés; sans doute, il avait sous les yeux de vivants modèles, et, comme Molière, il a observé tout près de lui : ses notations portent trop juste pour n'être pas prises sur le vif. Mais à quelle époque ne conviennent pas ces vers écrits au XVII^e^ siècle :

> Se croire un personnage est fort commun en France!
> On y fait l'homme d'importance
> Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois!
> C'est proprement le mal françois.
> La sotte vanité nous est particulière.
> (*Le Rat et l'Eléphant*, VIII, 11.)

N'approchons donc pas des Fables comme on approche des *Mémoires* de S. Simon, voire des *Caractères* de La Bruyère : sans doute elles sont la peinture de la société du XVII^e^ siècle, mais surtout elles sont riches de documents humains; elles sont la peinture de l'humanité.

4° *La poésie lyrique dans les fables.* α — Opposition entre l'apologue et le lyrisme.

Or, ce genre, si essentiellement impersonnel, créé par la réflexion que tout le monde peut faire en face de la vie, a revêtu, par la force du génie de La Fontaine, la grâce et la puissance du lyrisme. L'apologue est, par nature, étranger au lyrisme; il

β — Pourtant, expression de la personnalité du poète dans les Fables.

semble bien tout le contraire de l'Ode. Pourtant, la Fable de La Fontaine est très souvent l'expression de la personnalité du poète, expression discrète et sobre, mais suggestive et vibrante. « Si c'est chez un homme très sensible que naît la réflexion, dit M. Le Bidois, il arrive alors qu'au lieu de se fixer chez lui dans les régions froides du cerveau, elle passe par son cœur, et là, au contact de sa sensibilité, elle s'anime, elle s'échauffe : sa pensée devient sentiment! C'est ce qui a lieu pour La Fontaine. Son âme sent avec trop de force et de délicatesse; son cœur est trop riche de sympathie pour que, sous l'écrivain, l'homme ne se trahisse pas. » (*Œuvres choisies de La Fontaine*, p. 55). Aussi les confidences ne sont point rares, jaillies au cours du récit ou des réflexions, sous la chaleur d'une émotion. Dans les premiers Livres des Fables, cette émotion est plus timide et ne se trahit qu'avec quelque scrupule ; le poète parfois s'en excuse naïvement : ainsi, dans la fable : *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits* (II, 13), après avoir épanché son indignation contre les « charlatans, faiseurs d'horoscopes », il se reprend :

1) Émotion au début plus plus timide et discrète.

> Je m'emporte un peu trop ! revenons à l'histoire
> De ce spéculateur qui fut contraint de boire.

Déjà pourtant l'émotion intime perce le long du morceau, et elle éclate souvent par un cri de douleur ou de joie, d'indignation ou de fierté, de colère ou d'enthousiasme. Ainsi, dans la fable 16 du Livre V, après avoir conté l'histoire du *Serpent et la Lime*, il s'exclame :

> Ceci s'adresse à vous, esprits du dernier ordre,
> Qui n'étant bons à rien, cherchez surtout à mordre :

Vous vous tourmentez vainement.
Croyez-vous que vos dents impriment leurs outrages
Sur tant de beaux ouvrages?
Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant.

2) Sensibilité enrichie. Formes diverses :

Mais, dans les Recueils suivants, la sensibilité se donne libre cours : elle s'est enrichie ; le poète n'essaie plus de contenir son chant intérieur. Cette sensibilité anime le récit lui-même ; quand il a fait au récit sa part, il la laisse s'épancher ; de son cœur alors jaillit tantôt une ode suave :

α — Ode,

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche nos besoins au fond de notre cœur!...
(*Les Deux Amis*, VIII, 8.)

tantôt une tendre élégie :

β — Élégie,

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?
Que ce soit aux rives prochaines!
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
Toujours divers, toujours nouveau!
(*Les Deux Pigeons*, IX, 2.)

tantôt un hymne magnifique !

γ — Hymne.

Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?
Oh! Qui m'arrêtera sous vos sombres asiles?
(*Le Songe d'un Habitant du Mogol*, XI, 4.)

3) Rapprochement avec les Romantiques.

Non, vraiment, ni Rousseau, ni G. Sand, ni Lamartine, ni les Romantiques, n'ont ouvert, comme on dit, les sources de la sensibilité humaine. L'humble Bonhomme en avait exprimé les trésors avec une incomparable délicatesse. A la différence des Romantiques, il n'en a jamais faussé ou exagéré le ton ; il a su toujours garder cette mesure discrète

qui, loin de nuire à la force, l'accroît; il a traduit une sensibilité très vive et très profonde, facile à s'émouvoir, à vibrer puissamment, mais unie à la sage raison, et non point comme l'autre, maladive, exaspérée, folle.

Ainsi donc, par la vertu du lyrisme, les Fables de La Fontaine revêtent un caractère de haute poésie. Leur élévation en est achevée par le prestige de l'épopée. Cela paraît paradoxal. S'il était vrai, comme le veut Boileau, que l'épopée consiste dans le « vaste récit d'une longue action », la Fable de La Fontaine ne serait point épopée; elle n'est constituée que de courtes pièces, et l'action, d'ailleurs, en vertu même des lois du genre, y est forcément brève. Mais il en est ainsi de *la Légende des siècles* qui n'est qu'un faisceau de « petites épopées ». Il n'est point nécessaire, à vrai dire, que la grandeur soit dans le cadre; il suffit qu'elle soit dans la matière, dans la narration ou la description, dans le style. Or quelle est la matière des Fables ? C'est tout l'univers : la terre, les eaux, le ciel, avec leurs habitants; ce sont les sentiments divers qui agitent l'humanité : n'est-ce point aussi la plus véritable matière de l'épopée ? Le ressort épique est le merveilleux sous toutes ses formes : intervention de la Divinité ou d'êtres supérieurs, fictions. Mais la Fable de La Fontaine n'est-elle pas une fiction audacieuse qui passe de bien loin celles d'Ésope et se peut comparer aux « mensonges » d'Homère? Le poète imagine les aventures, les faits; cela n'est rien, et en cela il ne s'écarte point des autres fabulistes ; la grande fiction consiste en ce qu'il transforme les animaux et les êtres inanimés en créatures vivantes qui parlent, pensent et agissent,

5° *L'Épopée* dans les Fables. Opposition apparente.

1) Matière des Fables.

2) Ressort épique : Fiction,

devenant ainsi des « symboles » de l'humanité :

Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons.
(*A Mgr le Dauphin.*)

J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes
Sont devenus chez moi créatures parlantes.
(*Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 1.)

Oui, tout est vie et action dans les Fables. L'humble poète partage avec les plus grands le génie des fictions, la faculté créatrice. Par quel prestige sait-il faire agréer ces fictions à un peuple clairvoyant, volontiers sceptique et railleur? C'est un secret et un mystère. Au fait, si nous ne croyons pas que les animaux parlent, du moins sommes-nous certains que, s'ils parlaient, ils ne parleraient pas autrement. « C'est pourquoi, dit encore M. Le Bidois, nous, modernes et français, nous acceptons si aisément le merveilleux des Fables : il contente notre raison en même temps qu'il charme notre imagination. » (*Œuvres choisies de La Fontaine*, p. 51). Enfin, on trouve dans les Fables des récits, des descriptions, des discours, qui revêtent la magnificence de l'épopée. Ainsi, *les Animaux malades de la Peste* sont un mélange frappant de drame et d'épopée ; *le Chêne et le Roseau*, un drame encore, fortement mouvementé, contient de larges parties d'épopée ; tel est le début de *la Besace* où entre en scène, solennel et redoutable, le roi des dieux. Telle toute la fable : *Le Lion et le Moucheron :* elle ressemble à un combat des héros de l'Iliade.

3) Magnificence des récits, des descriptions et des discours.

Exemple.

« Va-t-en, chétif insecte, excrément de la terre! »
C'est en ces mots que le lion

Parlait un jour au moucheron.
L'autre lui déclara la guerre.

« Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi
Me fasse peur ou me soucie ?... »

Ne croit-on pas entendre la provocation altière, le défi impérieux d'Agamemnon et d'Achille ou d'Achille et d'Hector ? Puis, c'est le corps à corps formidable, éperdu, où se déploient des gestes immenses :

Le quadrupède écume et son œil étincelle.
Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ....

Enfin le triomphe insolent :

L'insecte du combat se retire avec gloire.

Tout dans ce duel est épique, et la majesté de certains vers contrastant avec la simplicité vigoureuse et réaliste des autres, fait songer aux vers d'Homère. — N'est-il pas juste, pour ces motifs, d'appeler le Bonhomme « l'Homère français ? »

II. — L'ŒUVRE DE MORALE.

Ainsi, La Fontaine a réalisé excellemment le premier point de son programme : faire œuvre d'art. Dans sa Fable se fondent en une harmonieuse unité les richesses de tous les genres, les plus simples et les plus gracieux : apologue, narration, idylle, élégie ; les plus grands et les plus puissants : drame, lyrisme, épopée ; en décrivant la nature, il a tracé une peinture merveilleuse de l'humanité tout entière. Il s'est encore élevé plus haut ; il a compris sa mission comme l'ont comprise les grands créateurs, les vrais poètes pour qui elle consiste à créer non seulement de beaux symboles ou de belles formes, mais des

idées, des sentiments salutaires : il a fait de la Fable une œuvre de morale.

1° *Les objections :*

On l'a maintes fois contesté. Au livre II de son *Émile*, J.-J. Rousseau s'applique à établir que la lecture des fables est dangereuse pour les enfants : « elle les porterait plus au vice qu'à la vertu » ; ils n'en retireraient que des leçons de « satire », de « basse flatterie », « d'injustice », « d'inhumanité ». La raison qu'il donne, c'est qu'ils auront sous les yeux le triomphe constant du mal. Le moucheron vainqueur du lion leur apprendra à tuer à coups d'aiguillon de adversaires qu'ils ne pourront aborder en face. Le renard qui laisse son compagnon au fond d'un puits, leur enseignera l'art de se tirer avantageusement d'affaire, au prix du malheur d'autrui. — Lamartine, grand lecteur et admirateur de J. Jacques, dépasse en sévérité son maître : « Ces histoires d'animaux qui parlent, qui se font des leçons, qui se moquent les uns des autres, qui sont égoïstes, railleurs, avares, sans pitié, sans amitié, plus méchants que nous, me soulevaient le cœur ! Les fables de La Fontaine sont plutôt la philosophie dure, froide et égoïste du vieillard, que la philosophie aimante, généreuse, naïve et bonne d'un enfant. » Que Lamartine ait ainsi jugé les Fables, rien d'étonnant : il avait de la bonté une idée tout autre que La Fontaine ; nul n'était moins capable que l'auteur des *Méditations*, de comprendre l'ironie légère et la morale parfois voilée des Fables. — Une critique, moins absolue, a été formulée par Amiel : au gré de celui-ci, la morale de La Fontaine ne se distingue pas toujours assez de l'épicurisme utilitaire. « La

1) J.-J. Rousseau,

2) Lamartine,

3) Amiel.

fibre religieuse, dit-il, est étrangère à sa lyre ; il n'a pas l'air d'avoir connu le christianisme ni les sublimes tragédies de l'âme. La bonne nature est sa déesse, Horace son prophète, et Montaigne son Évangile. En d'autres termes, son horizon est celui de la Renaissance. »

2° Part de vérité dans l'objection d'Amiel.

On ne saurait nier qu'il y ait, dans cette dernière critique, une part de vérité. Assurément, la morale de La Fontaine manque généralement de grandeur, d'élévation ; ses Fables ne sont point une école d'héroïsme. Les ardeurs de la foi chrétienne les éclairent bien rarement, et rarement leur communiquent la sublime beauté d'une page de Pascal ou de Bossuet. Sans doute, les motifs sur lesquels le poète appuie ses conseils et ses desseins, ses moralités ou ses récits, sont d'ordre utilitaire. Par exemple, quand il recommande de ne point se moquer des misérables, il ajoute en conclusion :

Manque d'élévation dans la morale des Fables.

Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux ?
(*Le Lièvre et la Perdrix*, V, 12.)

A l'appui de ce beau précepte :

En ce monde il se faut l'un l'autre secourir,

il apporte cette raison d'intérêt pratique :

Si ton voisin vient à mourir
C'est sur toi que le fardeau tombe.
(*Le Cheval et l'Ane*, VI, 16.)

Morale non directement chrétienne, et, par suite, peu élevée, morale souvent utilitaire, soit ; mais morale épicurienne (au sens vulgaire du mot) non pas ! Dans une lettre à S. Évremond, La Fontaine

repousse avec force le soupçon même d'incrédulité, plaçant au premier rang de ses devoirs l'hommage au Créateur. Si, dans le *Philosophe Scythe* (XII, 14), il condamne nettement le stoïcisme exagéré, ce n'est point par épicurisme, c'est par réaction contre le Jansénisme qui lui paraissait « un peu triste » :

Ce Scythe exprime bien
Un indiscret stoïcien.
Celui-ci retranche de l'âme
Désirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.
Contre de telles gens, quant à moi, je réclame.
Ils ôtent à nos cœurs le principal ressort ;
Ils font cesser de vivre avant que l'on soit mort !

Et le Bonhomme a tout à fait raison ! Pourtant désirs et passions ne lui sont pas chose indifférente. Il faut, à son gré, combattre les passions grossières qui asserviraient l'homme ; il faut les combattre

Comme hydres renaissant sans cesse dans les cœurs.

Le disciple d'Horace et de Montaigne.

Le « tempérament. »

Le bonheur est pour lui dans la modération des plaisirs, dans la paix de l'âme que ne troublent pas les vains désirs. Cela est l'épicurisme bien entendu ; mais on sait de reste que ce n'est pas ainsi qu'on l'entend ; cela est la sagesse antique, toute la morale d'Horace. Remarquons, en passant, que l'âme de La Fontaine, si gauloise et si moderne, est antique sans effort. Elle fait songer à une autre âme française et antique, l'âme de Montaigne. Montaigne écrivait : « La vertu assignée aux affaires humaines est une vertu à plusieurs plis, encoi-

gnures et coudes, pour s'appliquer et joindre à l'humaine faiblesse. » (*Essais*, III, 9.) Cela est assurément, plus que modeste ; cela est digne d'Horace. La Fontaine dit à peu près, mais pourtant avec plus d'élévation :

Je ne vois point de créature
Se comporter modérément.
Il est certain tempérament
Que le Maître de la nature
Veut que l'on garde en tout.
Le fait-on ? Nullement.
Rien de trop est un point
Dont on parle sans cesse et qu'on n'observe point.

(*Rien de trop*, IX, 11.)

3° *Part de la morale négative dans les Fables.*

Le « tempérament » voilà bien le fond essentiel et constant de la morale de La Fontaine. Aussi le poète fait-il une large part aux préceptes négatifs à ceux qui tendent à éloigner du mal plutôt qu'à pousser au bien. Il combat l'imprévoyance (*la Cigale et la Fourmi*, I, 1.), la présomption (*le Cochet, le Chat et le Souriceau*, VI, 5.), les querelles (*l'Huître et les Plaideurs*, IX, 9.).... Mais le moraliste dirige de préférence ses attaques contre les travers qui empêchent l'homme d'être tranquille, c'est-à-dire d'être heureux. Parmi ces travers, il en est deux qu'il poursuit d'une haine particulière : la cupidité et la vanité. Il s'acharne contre les formes diverses de la cupidité : c'est tantôt le désir d'amasser les richesses (*Le Loup et le Chasseur*, VIII, 27.); tantôt la ladrerie (*la Cigale et la Fourmi*) ou d'avarice sordide (*L'avare qui a perdu son trésor*, IV, 21.); tantôt l'ambition (*le Berger et le Roi*, X, 9.)

1) Défauts combattus : divers.

Particulièrement : la cupidité, la vanité.

Sur un autre ton que Montaigne et Pascal, mais avec une égale insistance, il tourne en ridicule les vaniteux qui volontiers s'imaginent que le monde évolue autour de leur chétive personne.

Diverses formes.

Et combien diverse la forme de l'humaine vanité ; les uns, brûleurs d'étape, prétendent sottement s'élever au-dessus de leur position sociale ou plus que ne le permettent leurs facultés : (*La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf*, I, 3.) ; d'autres, dépourvus de mérite personnel, tirent gloire des vertus des aïeux : (*Le Mulet qui se vante de sa généalogie*, VI, 7.) ; d'autres s'enorgueillissent, comme d'un bien propre, de la beauté même des fonctions dont ils sont investis, et hument des encens qui ne vont point à eux : (*l'Ane qui porte superbement les reliques*, V, 14.) ; d'autres encore s'arrogent le mérite d'autrui : (*Le Geai paré des plumes du Paon*, IV, 9.) ; d'autres enfin, pour des flatteries mensongères, se laissent duper avec une amusante inconscience : (*Le Corbeau et le Renard*, I, 2.). — Tous ces défauts, d'autres de même nature, le Bonhomme les a dépeints avec une vérité profonde ; il les a raillés avec une sévérité, tantôt contenue ou plaisante, tantôt ironique ou indignée. A tous ces ridicules, La Fontaine oppose une vertu que les anciens appelaient modestie. Or la modestie, au sens véritable et complet du mot, ne consiste pas seulement à garder de sa personne une humble opinion ; elle exprime aussi la maîtrise de soi-même, la prudence, la vigilance, la docilité, la persévérance, la résignation en face de la mort. Ces leçons de morale préventive ressortent de très nom-

2) Vertu opposée à ces ridicules ou travers : « modestie » et ses diverses formes.

breuses Fables, entre autres de la fable *Le Renard et le Bouc* (III, 5), *L'Hirondelle et les petits Oiseaux* (I, 8), *Le Lion et le Rat* (II, 11), *La Mort et le Mourant* (VIII, 1).

4° *Préceptes de morale active :*

Mais le poète ne se contente point des vertus passives; on trouve dans mainte fable des leçons plus hautes, des préceptes de morale active.

1) Amitié et dévouement,

Quel autre a écrit sur l'amitié et le dévouement des poèmes plus exquis et plus touchants que : *Le Lion et le Rat* (II, 11.), *La Colombe et la Fourmi* (II, 12), les *deux Amis* (VIII, 11), *les deux Pigeons* (IX, 2.)? Quel autre a prêché avec plus d'insistance le secours mutuel, l'assistance des malheureux, la charité, enfin, cette fleur pure du saint Évangile? Le bon poète revient à ce sujet avec une prédilection marquée ; il trouve des accents pénétrants pour recommander aux hommes durs d'avoir pitié : *L'Ane et le Chien* (VIII, 17), *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (XII, 10). Il enseigne ces vertus qui garantissent et fortifient la vie des individus et des sociétés : l'amour du travail : *La Cigale et la Fourmi* (I, 1), *Le Laboureur et ses enfants*, (V, 9), la solidarité des générations successives : *Le Vieillard et les trois jeunes Hommes* (XI, 8). Enfin, il nous apprend la source des fécondes pensées et des actions salutaires : la solitude où l'homme oublie l'égoïsme et les laideurs de ses semblables. Chamfort a dit très justement : « Il ne vous parle que de vous-même ou pour vous-même ; et de ses leçons naîtrait le bonheur général.... La Fontaine n'est point le poète de l'héroïsme ; il est celui de la vie commune, de la raison vulgaire. »

2) Charité,

3) Amour du travail,

4) Solidarité de la race,

5) Amour de la solitude.

D'où vient donc l'étrange contresens de J.-J. Rousseau et de Lamartine ? Il vient peut-être de ce que la morale n'est point toujours directement tirée ou formulée par le poète ; parfois, quand la moralité est exprimée, elle ne traduit pas de manière complète la richesse de morale que contiennent les Fables. La Fontaine ajoute peu d'importance à ces sortes de moralités sur le modèle d'Esope ou de Phèdre ; chez lui, la morale est répandue, suggérée tout le long de ses pièces : elle ressort des faits, des attitudes diverses ; elle se dégage du dénouement. Mais encore faut-il discerner ce jeu, très simple, si naturel et si artistique à la fois : rien d'étonnant qu'il eût échappé aux deux adversaires de La Fontaine : leurs procédés propres, tout comme leur tour d'esprit, différaient trop de ceux du Bonhomme. Peut-être leur erreur est-elle plutôt venue de ce qu'ils n'ont pas vu que la Fable de La Fontaine est essentiellement la peinture de l'humanité ; leur objection alors s'adresse vraiment, non pas à la Fontaine, mais à la réalité même. Si le poète constate que « la raison du plus fort est toujours la meilleure », n'est-ce point que la pratique ordinaire de la vie lui donne raison ? Certes, le Bonhomme est loin de recommander d'imiter le Loup ; la manière dont celui-ci est dépeint, le spectacle de sa cruauté, suffit à flétrir sa conduite et à inspirer l'horreur : mais il constate, et son observation est prise sur le vif. Quand il écrit : « Le sage dit, selon les gens : Vive le Roi ! Vive la Ligue ! » prétend-il donner aux hommes un conseil de faiblesse et de lâcheté vis-à-vis des puis-

5° *Examen, explication du contresens de Rousseau et de Lamartine*

1) Moralités et morale.

2) Défaut des deux adversaires des Fables ; La Fontaine *constate* les travers de la vie, et ne les approuve point.

sants? Non, certes; lui-même en fut hardiment affranchi : il constate que les sages, selon le monde, ne sont que de souples politiques, serviteurs des circonstances et vils flatteurs des favoris du sort. Et Dieu sait si, de tout temps, les « opportunistes » furent nombreux ! — Le poète a noté l'humaine folie ; il l'exprime franchement et sans charger les couleurs. Il fait œuvre d'esprit clairvoyant, comme tous les grands moralistes qui ont porté sur l'humanité des jugements sévères. N'est-ce point folie, en effet, que dauber sur son semblable au lieu de corriger ses propres travers? Cette folie est générale ; La Fontaine le constate : il a vu juste (*La Besace*, I, 7.) N'est-ce pas folie que de prendre pour règle l'opinion contradictoire des hommes? Et combien peu en sont exempts ! La Fontaine l'a vu et il le dit dans *Le Meunier, son Fils et l'Ane* (III, 1.) N'est-ce point folie que d'escompter aveuglément l'avenir; et qui donc peut se vanter de ne pas ressembler par instants à Perrette? (*La Laitière et le Pot au lait*, VII, 10). En un mot, La Fontaine étudie la vie humaine; il y trouve de la folie ou des travers; il les décrit : tant pis pour la vie ! — En cela même, il y a un heureux résultat : le Bonhomme nous fait toucher du doigt nos erreurs, ce qui est une invitation discrète à nous en corriger.

3) La Fontaine a vu et exprimé l'humaine folie sous toutes ses formes.

En cela même invitation discrète à se corriger.

6° *Portée philosophique des Fables.*

La Fontaine n'a pas exprimé seulement des leçons de morale pratique ; son œuvre tient encore une portée philosophique. Les Fables sont une vivante protestation contre la théorie Cartésienne des animaux machines; dans le *Discours à M^me^ de la Sablière*, au Livre IX, il discute longuement ce

système. Dans la fable : *Un animal dans la lune* (VII, 18), il disserte fort congrûment et de très intelligible manière sur les erreurs des sens. Il aborde de plus graves questions encore, celles qui touchent la destinée humaine, et, pour la profondeur et l'éloquence de quelques tirades, on a pu comparer la Fable *La Mort et le Mourant* au traité de Lucrèce *sur la Nature des choses* et au sermon de Bossuet *sur la mort;* le redoutable problème du mystère, son intelligence lucide en voit la nécessité, mais il recommande de n'en pas sonder la profondeur, parce que c'est un abîme où sombre l'humaine faiblesse : (*L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 13). Son âme droite et bonne aime à se reposer sur l'idée de la Providence Divine qui, à son gré, gouverne le monde et « fait bien » toutes choses : (*Le Gland et la Citrouille*, IX, 4, *Jupiter et le Métayer*, VI, 4).

F. — *LA FONTAINE ÉCRIVAIN*

Tel est le caractère essentiel et la haute portée des Fables de La Fontaine. Entre ses mains, par le prestige de son génie, l'Apologue est devenu un grand genre, œuvre d'art et de morale, œuvre profondément humaine et vivante. Pour exprimer tant de richesses, le poète s'est créé une langue.

Le mot de création est le seul exact, car La Fontaine est assurément l'écrivain le plus personnel et le plus original du XVII^e^ siècle. Il possède le vocabulaire probablement le plus étendu et le plus expressif de son époque. Le Bonhomme est là-dessus d'une audace incomparable qui n'a d'égale

STYLE PROFONDÉMENT ORIGINAL.

1° *Vocabulaire excellemment riche.*

que sa connaissance des trésors de notre langue. C'est pour la savoir à fond qu'il ressuscite tant de termes anciens tombés en désuétude et remarquables de valeur expressive. Nous n'en citerons que quelques-uns : chevance (bien); boquillon (bûcheron); frairie (fête); barbacole (pédagogue); nitée (couvée); ost (armée); liesse (joie); sagette (flèche); altercas (altercation); je la treuve (je la trouve). Afin d'exprimer les multiples objets dont il parle, il emprunte encore des expressions populaires, telles que : racaille, avorton, bique, goujat, tripotage, il ne trouva plus rien à faire, et tant d'autres termes ou locutions si pittoresques et si savoureuses ; des termes provinciaux :

> Biaux chires leups, n'écoutez mie
> Mère tenchent chen fieux qui crie.

« Beau sire loup n'écoutez pas mère tançant son fils qui crie. » (*Le Loup, la Mère et l'Enfant*, IV, 6.) C'est un vieux dicton picard ; des termes techniques, d'agriculture, de guerre, de vénerie, de droit, de toutes sortes de métiers : ainsi « brouiller la voie » qui signifie donner le change aux chiens, en parlant du gibier; « supposer », mettre à sa place sur la voie des chiens ; « en faire gorge chaude », s'en régaler, expression de fauconnerie, la gorge chaude étant la chair encore chaude qu'on donne au faucon. Ce n'est pas tout. Pour mieux enrichir sa langue, notre poète forge, suivant le modèle de Ronsard, mais avec plus de discrétion et de sûreté, des mots composés. Ces néologismes sont, peut-on dire, aussi nombreux que les termes anciens, et pourtant, jamais, dans leur emploi, le

poète ne laisse l'impression qu'il a dépassé la mesure et qu'il a forgé un mot dépourvu de vérité. Voici quelques-uns de ces mots composés : le chat « grippe-fromage », le rat « ronge-maille » ou gent « trotte-menu », la pie « caquet bon bec », la tortue « porte-maison », le coq « réveille-matin », le charlatan « passe-Cicéron ». — La Syntaxe, souple et hardie, est pourtant sévère et conforme à la saine tradition française ; la syntaxe, d'ailleurs, compte peu dans une œuvre aussi poétique.

2° Syntaxe souple, hardie conforme à la tradition française.

Grâce à une telle richesse d'expression, le poète atteint à une étonnante propriété, à la plus délicate justesse, et, en même temps, à une incomparable variété. Par je ne sais quel prodige de souplesse, il excelle à nuancer, dans son style, le mouvement, toujours naturel, modelé en quelque sorte, sur le geste qu'il doit exprimer, aussi vrai que lui, tantôt, comme lui, vif et alerte, tantôt plus lent ou plus grave, toujours rythmé suivant la pensée, l'image ou l'objet à décrire. On trouve dans une même fable tous les tons, et le poète passe de l'un à l'autre avec une aisance parfaite. Qu'on lise, par exemple, *La Besace*. Le début est d'allure grandiose :

3° Style juste, exact, surtout varié, par suite vivant. Exemple.

Jupiter dit un jour : « Que tout ce qui respire
S'en vienne comparaître aux pieds de ma grandeur.
Si, dans son composé, quelqu'un trouve à redire,
Il peut le déclarer sans peur.
Je mettrai remède à la chose.

Puis, brusquement, par la seule transition des faits et des attitudes, le ton devient courant comme celui d'une causerie légère, mêlé d'ironie fine et

piquante et de plaisanteries hautement comiques :

Venez, singe, parlez le premier — et pour cause.
Voyez ces animaux, faites comparaison
De leurs beautés avec les vôtres.
Êtes-vous satisfait ? — Moi, dit-il, pourquoi non ?

La Fable continue ainsi, avec la même variété toujours renaissante, qui laisse une impression de vie profonde et intense.

4° Vérité, valeur expressive des images, (style d'images).

L'impression de vérité et de vie est accrue par la richesse, l'abondance, l'à-propos et la justesse des images. Mais, comme chez les poètes à la puissante imagination, Homère, Racine, Hugo, les images sont le plus souvent directes et sans intermédiaires, très variées d'ailleurs : de tour populaire et familier, gracieuses, délicates ou tendres, vigoureuses et énergiques, empruntées à la nature des choses, reproduction de la réalité. Aussi le poète excelle-t-il à décrire l'extérieur, le physique des animaux, des hommes et des choses ; parmi tous les traits, il a le secret d'exprimer le plus sensible, celui qui caractérise le mieux un personnage. Et dans la notation de ces traits, dans l'emploi de ces images concrètes et vivantes, la justesse n'a d'égale

Sobriété

que la sobriété ; voici, par exemple, le héron dessiné en deux vers :

Un jour, sur ses longs pieds, allait je ne sais où,
Le héron au long bec, emmanché d'un long cou !
(*Le Héron*, VII, 4.)

voici le chat :

Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant !
(*Le Cocher, le Chat et le Souriceau*, VI, 5.)

Au même degré de perfection, il possède le style d'idées destiné à traduire des abstractions, à démontrer, à raisonner. La Fontaine expose avec une clarté merveilleuse des systèmes, exprime longuement ou en passant, au milieu d'un récit, au cours d'un dialogue, des vérités philosophiques, des réflexions morales. Et il arrive que les deux styles d'images et d'idées s'éclairent mutuellement, se complètent, se confondent en une harmonieuse unité, en une langue qui parle aux sens et à l'esprit, fait voir et fait penser : 5° *Style d'idées.*

La mort ne surprend point le sage :
Il est toujours prêt à partir,
S'étant lui-même su avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage.
(*La Mort et le Mourant*, VIII, 1.)

ou encore dans le *discours à M^me^ de la Sablière* :

.... Ils disent donc
Que la bête est une machine ;
Qu'en elle tout se fait sans choix et par ressorts :
Nul sentiment, point d'âme ; en elle tout est corps.
Telle est la montre qui chemine
A pas toujours égaux, aveugle et sans dessein.

La langue de La Fontaine est une des plus riches de la littérature ; langue capable de peindre, de décrire, de conter, avec les moindres nuances du vrai et de l'imagination ; capable de courir, de monter, de descendre, de s'insinuer, de flotter ou de s'étaler largement ; langue qui exprime en plein relief, en pleine lumière, les aspects les plus divers du monde changeant des hommes et Conclusion des qualités du style.

des choses, les sentiments subtils de l'âme aussi bien que les doctes réflexions, la familière causerie ou les discours dignes de Platon, dignes même des habitants de l'Olympe.

6° *La versification de La Fontaine.*

La richesse de versification achève de cette œuvre et de ce style le caractère propre. Il n'en est pas, dans la littérature classique, de plus souple ; les Romantiques n'en ont pas dépassé la souplesse, malgré leurs excès de licence. La Fontaine a connu et pratiqué tous les rythmes ; il les a mêlés avec une aisance qui est du prodige. Dans ses Fables, le grand alexandrin, les vers de six pieds, de dix, de huit, de sept, de cinq, les rythmes pairs et les rythmes impairs se succèdent sans effort, suivant la nature du sujet et le mouvement de la pensée. Ce qu'il y a de plus remarquable encore, c'est que le rythme, chez lui, fait très intimement corps avec tout le reste, pensée ou expression ; contribue non seulement à l'harmonie musicale, extérieure ou intérieure, mais au but précis, au caractère particulier de chaque morceau et de chaque fragment de morceau. Ainsi, La Fontaine peint par le rythme. N'est-il pas vrai, par exemple, que le rythme sautillant du début de *La Laitière et le Pot au lait* tend à mieux faire ressortir les attitudes, les gestes et la légère inconscience de Perrette :

1) Souplesse, variété.

2) Art de fondre les rythmes les plus divers.

3) La Fontaine peint par le rythme.

> Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
> Cotillon simple et souliers plats.
> Notre laitière, ainsi troussée,
> Comptait déjà dans sa pensée
> Tout le prix de son lait....

Le poète ne donne-t-il pas la sensation d'une montée laborieuse dans ces vers si connus :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche ;
Femmes, moines, vieillards, tout était descendu,
L'attelage suait, soufflait, était rendu !
(*Le Coche et la Mouche*, VIII, 9.)

4) Il raconte par le rythme.

De même qu'il sait peindre par le rythme, le Fabuliste raconte par le rythme. Par les arrangements des coupes multipliées, en maniant d'une touche libre et discrète à la fois les rejets et enjambements, il exprime le caractère de l'action, il en reproduit les phases successives, et en note d'un trait rapide et juste les moindres détails :

L'ami couché s'étonne, il prend sa bourse, il s'arme,
Vient trouver l'autre et dit : « Il vous arrive peu
De courir quand on dort....
N'auriez-vous point perdu tout votre argent au jeu ?
En voici ! S'il vous est venu quelque querelle,
J'ai mon épée, allons !
(*Les Deux Amis*, VIII, 11.)

5) Il traduit par le rythme une effusion de sentiment.

Enfin, au milieu d'un récit ou d'une description, le poète traduit par le rythme une effusion d'âme ; il improvise soudain une strophe de poème lyrique, d'ode libre : le vers s'étale cette fois, d'une lenteur plus caressante et d'un rythme plus discret, qui exprime à merveille l'immatérialité du sentiment.

Les vers de La Fontaine charment l'oreille et ravissent le cœur, ainsi qu'une mélodie aux mille motifs ; mais, à la différence des vers romantiques, ils laissent pleine satisfaction à l'esprit, car la

liberté y demeure toujours soumise à la mesure, au bon goût, à la raison, et ils sont l'expression de la nature et de la vie. De plus, La Fontaine a enrichi la versification de rythmes empruntés à Marot ou créés par lui-même. Aussi, est-il le premier de nos artistes en vers.

On conte qu'au Mouton Blanc, Boileau plaisantait avec Racine sur « le grand enfant » rêveur et distrait. Molière ne put contenir cette boutade :

> Laissons nos beaux esprits se trémousser ;
> Ils n'effaceront pas le Bonhomme !

Molière avait dit vrai.

ÉTUDE LITTÉRAIRE

DE LA FABLE :

Le Mort et le Mourant. (L. VIII, I.)

ENTRÉE EN MATIÈRE.

Dans l'avertissement qui ouvre le second Recueil, La Fontaine dit : « J'ai jugé à propos de donner à la plupart de celles-ci, un air et un tour un peu différents de celui que j'ai donné aux premières, tant à cause de la différence des sujets, que pour remplir de plus de variété mon ouvrage. »

Caractère général des Fables du VIII[e] livre.

Cette différence, déjà très sensible à partir du VII[e] Livre, est plus nettement marquée dans le VIII[e]. Inspirées plus fréquemment de la littérature orientale, les fables de ce Livre se distinguent des précédentes par un tour généralement plus ample, un art élargi ; elles présentent, en outre, pour le fond des sujets, un caractère plus grave. L'une des

Idée générale de la fable à expliquer.

plus intéressantes et des plus belles, à ce point de vue, est la fable intitulée *La Mort et le Mourant*.

A
ÉTUDE DU FOND.

Le poète se propose ici d'exprimer une idée philosophique. Les hommes tiennent à la vie de manière excessive ; que la mort les frappe tôt ou qu'elle les frappe tard, elle vient toujours, à leur gré, prématurément ; elle les surprend et les déconcerte. Idée banale peut-être, dont la vérité est facile à observer. — Mais le poète ajoute que cela n'est point digne d'un vrai sage.

a) *Idée dominante de la fable.*

Dès lors, la préoccupation du récit devient, en cette fable, fort secondaire ; elle s'efface même complètement devant la préoccupation philosophique. C'est pourquoi, la part de l'apologue est réduite à sa plus simple expression ; à peine y trouve-t-elle place. La fable est composée sous forme d'argumentation. — Au début, le poète constate longuement l'universelle vérité qu'il développera dans le morceau ; c'est, en quelque sorte, la proposition ou la thèse ; et elle est présentée sous forme de réflexions dont la profondeur n'a d'égale que la sereine simplicité : loi fatale de la mort qui atteint, inexorable, tous les hommes, contre laquelle ne peuvent prévaloir ni « grandeur » ni « beauté », ni « vertu » ni « jeunesse ». Or, cette loi universelle est la plus ignorée. — Après cette longue entrée en matière, où nous sommes déjà, pour ainsi parler, au cœur même du sujet, le poète illustre sa pensée par un exemple vivant, d'ordre très général ; il met en présence un mourant qui compte « plus de cent ans de vie », et la mort qui vient le cueillir. Le mou-

b) *Composition de la fable : part très légère au récit sous forme d'argumentation philosophique.*

1) La thèse : loi fatale de la mort ; et c'est la loi la plus ignorée.

2) Illustration de cette pensée par l'exemple

α) Circonstances habilement choisies pour montrer l'attachement des hommes à la vie.

rant, cette fois, n'aurait point à protester ; il n'est pas comme la vierge tendre qui vécut « l'espace d'un matin ». Et pourtant, il se plaint que la « Faucheuse » arrive trop tôt : il a, pour vivre encore, de multiples raisons : sa femme ne peut consentir à la séparation, il doit pourvoir un arrière-neveu, il désire ajouter une aile à son logis. Raisons fort convaincantes, en vérité ! Songez comme à cet âge, fût-elle, de sa part, encore jeune, avec quelle résignation adoucie d'espérance, sa femme le verrait partir pour un monde meilleur. Pourvoir un petit-fils, n'est-ce pas un zèle dont il pourrait se reposer sur d'autres plus intéressés à cette œuvre et plus aptes à l'accomplir ? Et, sans doute, il est bon « de se donner des soins pour le plaisir d'autrui » ; mais enfin, à cent ans, lorsque d'ailleurs les fils et petits-fils y peuvent suffire, que pour soi-même, on est assez abrité, « bâtir » comme « planter » n'est-ce pas assurément d'un autre âge ? Et pourtant, le vieillard s'indigne :

Que vous êtes pressante, ô déesse cruelle !

β) Portée générale, intérêt humain de cette partie.

C'est l'histoire de l'humanité ! Quand on est « au printemps », comme la *Jeune Captive* que chante A. Chénier, on veut « voir la moisson », on ne « veut pas mourir encore » ! On se tient « brillant sur sa tige », on est « l'espoir du jardin », on ne veut pas « mourir encore » ! Quand l'âge des moissons est fini, que l'hiver a glacé les veines, on s'obstine à trouver injuste de mourir « au pied levé » : on ne « veut pas mourir encore » ! Qu'est-ce donc qui rive l'homme ainsi fortement à la vie terrestre ? Est-ce l'épouvante de l'au delà ? Parfois, sans doute,

et cette crainte est sage, mais elle se dissipe aisément par la foi et la vertu. Le vieillard n'en souffle mot; il n'exprime que des préoccupations futiles, et c'est ainsi pour la plupart des hommes. Est-ce le regret des jouissances d'ici-bas? Souvent aussi; mais de telles jouissances sont vraiment trop mêlées; elles sont fugitives et éphémères. Si l'homme les regrette, c'est qu'il a fait erreur sur leur nature. Au fond, l'attachement insensé de l'homme pour la vie dérive d'une erreur de l'esprit. — La mort expose, de simple et vigoureuse manière, cette erreur initiale, constante et flagrante. Sa victime a vécu cent ans : c'est plus que « le long espace du siècle » dont se félicitait le sage antique; combien rares ceux qui y arrivent! La vie est donc courte. « Postume, hélas, cher Postume, disait Horace, les années fugitives s'écoulent, et nos prières ne peuvent retarder les rides de la vieillesse, ni l'indomptable mort.... » « O fortuné Sextius, disait-il encore, la brièveté de la vie ne nous permet pas de longues espérances. Déjà t'environne cette nuit où la Fable a placé les mânes et le misérable séjour de Pluton. » La vie est courte, et le vieillard n'y avait pas songé! Elle paraît effroyablement courte à la fin, car « qu'est-ce que cent ans, qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface? » La Fontaine, chose étrange, nous amène à songer à Bossuet, et le rapprochement se présente naturellement à l'esprit. Il se continue, plus évident encore par la suite. — La conduite du vieillard, dit la Mort, est dépourvue de sagesse; il se plaint de n'avoir pas été averti; mais la nature et tout dans la

3) Le discours de la Mort, où sont exposées les raisons qui montrent la folie de l'homme.

α — Brièveté de la vie; profondeur des réflexions; rapprochement avec Horace et Bossuet.

β — Perpétuel changement de notre substance; rapprochement avec Bossuet (*Sermon sur la Mort*).

nature, dans sa nature propre, l'avertissaient de sa croissante diminution et de sa fin prochaine : tout, depuis longtemps, « faiblit » en lui : le corps, l'esprit, le sentiment. Il était destiné à la mort par sa substance même, et le spectacle du monde de ses « camarades » devait bien finir de le convaincre. Simplement, sans effort, le Bonhomme va droit aux raisons les plus profondes ; il développe ici l'argument de Bossuet, dans le *sermon sur la Mort*. Bossuet montre l'inéluctable nécessité de la mort parce que tout dans notre nature nous y mène, parce que la perpétuelle succession, le perpétuel changement de notre substance nous achemine invinciblement à la ruine. « Tout nous appelle à la mort : la nature, comme si elle était presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit être éternellement dans le commerce : elle en a besoin pour d'autres formes ; elle la redemande pour d'autres ouvrages. »

4) Quelle est pour l'homme la conduite à tenir ? rapprochement avec Lucrèce.

— A la fin, en guise de conclusion, et faisant siennes les raisons exposées par la mort, le poète indique la conduite à suivre par le vrai sage : sortir de la vie « ainsi que d'un banquet » ; on a pris sa large part ; on est rassasié : on cède la place à d'autres avec une allègre résignation, et en « remerciant son hôte ». Ainsi, Lucrèce fait dire par la nature au mortel qui se rebelle contre la mort : « Que ne sors-tu de la vie comme un convive rassasié? » Assurément, la note est presque épicurienne. On y souhaite en vain quelque rayon du

Christianisme, car c'est surtout pour donner à la mort son véritable sens, et pour en dissiper les troubles, qu'il possède une toute puissante vertu. On n'y trouve pas même l'élévation d'esprit qu'un païen, Platon, a su exprimer dans une page magnifique qui a pour titre : La mort est une délivrance. La Fontaine, en pareille matière, ne s'élève pas plus haut que Lucrèce, Horace, Montaigne ; mais peut-être est-ce encore un mérite assez rare.

c) *Émotion qui se dégage de cette fable,* par :

Cette fable présente donc un intérêt singulier. Sous la forme de dissertation philosophique d'une marche rigoureuse, serrée, nette et simple, mais en même temps imagée, vivante, elle traite de graves questions, et l'humble poète y témoigne d'une profondeur d'esprit qui le fait comparer aux plus grands penseurs. En même temps qu'une belle satisfaction de l'intelligence, il se dégage de cette fable une émotion contenue mais pénétrante. Elle tient tout d'abord à la sincérité du poète, à l'accent personnel de ces vers. Il est à remarquer qu'une bonne partie de la fable exprime, non point des récits ou des dialogues étrangers, mais des réflexions personnelles; c'est du lyrisme d'ordre pour ainsi dire intellectuel ; sous ces idées abstraites court une émotion très vive, une mélancolie discrète et profonde :

1) La sincérité, l'accent personnel.

Et le premier instant où les enfants des rois
Ouvrent leurs yeux à la lumière,
Est celui qui vient quelquefois
Fermer pour toujours leur paupière.

2) Le mélange de familiarité et de grandeur.

L'émotion de ces vers tient peut-être encore au mélange particulièrement frappant, qui, d'ailleurs, est tout à fait propre à La Fontaine, de familiarité

et de grandeur. N'y a-t-il point là, en effet, un indice de simplicité, d'amour du naturel, une garantie de sincérité dans le sentiment ?

B

ÉTUDE DE LA FORME.

Qualités en rapport avec celles du fond, étude *détaillée* de la forme *dans les parties successives :*

a) *Première partie :* dégager vers par vers le sens particulier des mots et des expressions ; vers par vers, les qualités de vérité, naturel, précision rigoureuse, choix ingénieux, style d'idées non dépourvu de magnificence.

La langue, expression de la pensée, achève le tour particulier de cette Fable; elle réalise, elle aussi, ce double effet de précision, de vigueur philosophique, et d'émotion sincère, profonde.

Remarquons tout d'abord avec quelle admirable souplesse, le poète sait adapter le ton, le style, à tous les sujets; varier le style et changer de ton, suivant les plus légères nuances de la pensée. Le langage est ici fort sobre et grave; l'écrivain disserte, non pas froidement, mais exactement; c'est du style d'idées, clair, simple, sévère même, comme le sujet qu'il exprime ; pourtant ce style d'idées n'est point dépourvu de magnificence : tout le début est mené d'un large et ample mouvement, qui s'harmonise avec la grandeur du sujet :

> La mort ne surprend point le sage;
> Il est toujours prêt à partir,
> S'étant su lui-même avertir
> Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage....
> Alléguez la beauté, la vertu, la jeunesse,
> La mort ravit tout sans pudeur;
> Un jour le monde entier accroîtra sa richesse....

Chaque mot, d'ailleurs, est d'une parfaite simplicité; point d'image pour en accroître la vertu; les termes et les tours sont d'une rigoureuse précision et d'une valeur expressive qui n'a d'égale que leur simplicité. Ainsi l'expression : « fatal tribut », en sa concision, est riche de sens; elle désigne un

tribut fixé par le destin ; le fatal tribut, c'est donc la mort, sorte de contribution que le destin impose à tous les hommes. « Tous sont de son domaine » : le mot domaine revêt l'acception qu'il comporte dans le langage féodal : droit absolu de propriété ; la phrase signifie : tous les temps lui appartiennent. Notons comme l'expression : « fermer pour toujours la paupière », si usitée, banale même dans le langage courant, est ici relevée par la magnificence de l'ensemble et la profondeur d'émotion. Quelle exactitude savante et distinguée en chaque vers, en celui-ci surtout :

La mort ravit tout sans pudeur.

Le poète a le secret du choix ingénieux, qui engendre la pureté et le relief. Quant à la forme, « que je le die », c'est la forme primitive et régulière du subjonctif du verbe dire. Molière écrit de même : « Faites-la sortir quoi qu'on die » (*Femmes savantes*, Acte III, Scène 2). La forme : « Rien où l'on soit mieux préparé », est de très bon usage au XVII^e^ siècle. Les adverbes où, en, y, firent très vite, dans la langue française, fonction de pronoms et s'appliquèrent indifféremment aux personnes et aux choses. La Fontaine dit encore de la même manière :

Les jeux où mon esprit s'amuse.
(*Fables*, VII, Dédicace.)

Dans Molière, nous retrouvons souvent cette construction. Ainsi, nous lisons dans le *Tartufe* :

La résistance où s'obstinait mon cœur. (III, 3).
C'est où je mets aussi ma gloire la plus haute. (II, 1).

Boileau et La Bruyère l'ont employée.

C'est là l'unique étude où je vais m'attacher.
(Boileau, *Ep.* 5).

« Un engagement où il n'est pas propre ».
(La Bruyère, 2).

Cet usage est aujourd'hui vieilli. Mais ces vers d'une si parfaite précision, d'une sobriété savante et discrètement audacieuse, sont d'une remarquable pureté de forme. Rien qui s'écarte du meilleur usage du temps.

b) 2e *partie :* même procédé, force particulièrement expressive, variété de ton exprimant différence de personnages, rythme propre.

Avec plus de liberté et de souplesse, nous trouvons la même circonspection, la même exactitude, la même force significative dans la partie destinée au récit et à la suite du développement. — « Tout à l'heure » signifiait alors : à l'instant même. La Fontaine dit ailleurs :

Reprit son époux tout à l'heure. (VII, 2).

L'expression « au pied levé » signifie sans préparation. « Je devais, ce dis-tu », le pronom neutre « ce » (cela) s'employait, dans l'ancienne langue, soit comme sujet, soit comme régime de verbes. La Fontaine dit ailleurs :

Un tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux tu l'auras. (V, 3).

« Ton bâtiment parfait », « Parfait » a le sens radical latin : achevé. Cet usage était courant au xvii^e siècle ; ainsi Racine dit, dans *les Plaideurs* : « Ton triomphe est parfait » (iii, 2). — « La cause du marcher ». Conformément à l'usage antique, les écrivains du xvii^e siècle employaient souvent l'infinitif à la façon d'un nom, en l'accompagnant

de l'article. La Fontaine s'est largement servi de ce tour. Il dit, par exemple, dans la fable *Le Savetier et le Financier* (VIII, 2) :

.... Vendre le dormir
Comme le manger et le boire,

dans *l'Aigle, la Laie et la Chatte* (III, 6) :

Au partir de ce lieu.

« Quand les esprits, le sentiment » : le mot « esprits » comporte un sens très précis et tout à fait propre au XVII^e^ siècle ; il désigne les corps légers et subtils regardés par Descartes comme le principe de la vie. — « Quand tout faillit en toi » : « faillir » est ici employé, comme il l'était généralement au XVII^e^ siècle dans le sens radical latin : faire faute, manquer, soit au point de vue physique, soit au point de vue moral. Molière dit ainsi, dans *l'Ecole des Femmes* (II, 2) : « Le cœur me faut ». — « Toute chose pour toi semble être évanouie » : « évanouie » présente une signification particulièrement intense. Au XVII^e^ siècle, s'évanouir, du latin populaire, signifiait : disparaître sans laisser de traces. Corneille dit, en ce sens :

Vains fantômes d'Etat, évanouissez-vous.
(*Rodogune*, II, 1).

Et Bossuet : « Là périssent et s'évanouissent toutes les idoles ». (*Discours sur l'Histoire Universelle*, II, 25). Cette acception, constante au XVIII^e^ siècle, est restée aussi dans notre langue : elle semble pourtant d'un usage moins étendu. — « Prend des soins superflus » : La Fontaine donne au mot « soins »

la signification très compréhensive et intense que lui donnait Racine, ainsi, d'ailleurs, que les écrivains les plus purs ; il désignait les peines, les soucis de diverse sorte auxquels on s'appliquait pour quelqu'un ou quelque chose. Racine dit, dans *Iphigénie*, (II, 2) :

D'un soin cruel ma joie est ici combattue.

De même Bossuet : « Un autre soin me travaille » (*Oraison funèbre de la Reine d'Angleterre*). Il est resté de cet usage l'expression : Etre aux petits soins auprès de quelqu'un. — « Qu'est-ce que tout cela qu'un avertissement? » « Que » s'employait fréquemment au XVII^e^ siècle d'une manière elliptique pour d'autres conjonctions. Ainsi Molière dit, dans *l'Avare* : « Sors vite que (de peur que) je ne t'assomme » (I, 3), et, dans *le Malade Imaginaire* (interm. 1, 6) : « Il n'est que (telle chose que) de jouer d'adresse en ce monde » : dans le vers en question, « que » est mis pour : « si ce n'est. » — « Il n'importe à la République » : le mot « République », du latin *res publica*, signifie la chose publique, l'état, sans distinction de gouvernement. Dans la Fable *Le Rat qui s'est retiré du monde* (VII, 3) l'auteur dit de même :

Attendu l'état indigent
De la république attaquée.

Cette partie de l'apologue, à coup sûr la principale, et par son étendue et par sa matière, est donc particulièrement riche de force expressive et de pureté de langue. Mais surtout quel art admirable de narrer, en quatre vers, d'un style coulant, qui garde,

avec l'ampleur et le rythme de la poésie, l'allure souple et facile de la prose. C'est d'une allure tout à fait semblable qu'est mené le dialogue. D'abord, il intervient d'un mouvement naturel, et rompt, avec un à-propos parfait, la forme du récit. Le discours du vieillard est un pur chef-d'œuvre de vérité : les objections se pressent, et, par suite, les phrases, haletantes, coupées, exprimant chacune une idée distincte, une plainte, traduisant dans leur ensemble l'inquiétude, l'effroi, et aussi le défaut de sagesse du vieillard. — Le discours de la Mort est d'une sérénité grave qui contraste avec le trouble plaintif du premier. Pourtant cette gravité ne nuit pas à la forme aisée de la conversation : il y a là un mélange admirable de sérieux et de familiarité qui produit une émotion profonde :

Vieillard, lui dit la Mort, je ne t'ai point surpris,
Tu te plains sans raison de mon impatience :
Eh ! n'as-tu pas cent ans ? Trouve-moi dans Paris
Deux mortels aussi vieux ; trouve-m'en dix en France.

Avec quel art achevé le poète sait traduire, sous une forme vivante, d'un mouvement soutenu mais sans cesse varié, des idées philosophiques ou, du moins, de nature abstraite !

Ne te donna-t-on pas des avis, quand la cause
Du marcher et du mouvement,
Quand les esprits, le sentiment,
Quand tout faillit en toi ? Plus de goût, plus d'ouïe :
Toute chose pour toi semble être évanouie.

Le Rythme complète la perfection du mouvement : il est d'un naturel impeccable. Telle en est, d'ailleurs, la caractéristique générale, et, par là

même, il aide à peindre, à conter, à traduire une effusion d'âme. Dans la première partie de cette fable, le rythme, varié encore, est plus uniforme : c'est que le poète exprime ici des réflexions. Quand il aborde le récit et le dialogue, les coupes deviennent plus fréquentes ; chaque vers traduit des nuances d'idées fort délicates et de mouvements subtils ; les coupes, les enjambements, le mètre particulier du vers, merveilleusement adaptés à ces nuances, les précisent, les mettent en lumineux relief. Par cette science instinctive et sans cesse développée, l'artiste donne aux mots leur « pouvoir » :

Elle le contraignait de partir tout à l'heure,
Sans qu'il eût fait son testament,
Sans l'avertir au moins. Est-il juste qu'on meure
Au pied levé ? dit-il ; attendez quelque peu....
Je devais, ce dis-tu, te donner quelque avis
Qui te disposât à la chose.
J'aurais trouvé ton testament tout fait,
Ton petit-fils pourvu, ton bâtiment parfait.

c) 3e *Partie :* Rythme d'exposition : ampleur, gravité souple, même vérité.

Dans la dernière partie qui sert de conclusion, le rythme est d'un mouvement moins coupé, moins varié : c'est le rythme des phrases d'exposition ou de réflexion ; mais à la simplicité s'allie une réelle grandeur : l'alexandrin, plus ample et plus grave, y est à peu près seul employé : il convient mieux au mouvement de la dissertation. — D'ailleurs, en cette partie comme dans les deux autres, le style est le triomphe de la vérité.

CONCLUSION GÉNÉRALE.

Ainsi donc, la langue de cette Fable, d'un soin achevé, qui jamais ne trahit l'effort, est significa-

tive, abondante et facile, en même temps que sobre et mesurée, instrument d'un art très savant de composition ; elle est l'expression parfaite d'une pensée riche, vigoureuse et souple, d'un esprit aussi apte à disserter qu'à narrer ou à peindre, à instruire qu'à charmer.

L'Ours et l'Amateur des jardins.

(PLAN D'ÉTUDE LITTÉRAIRE).

ENTRÉE EN MATIÈRE. « Situer » la fable, source, caractère général.

Cette Fable est la dixième du Livre VIII. Le sujet en est emprunté au *Livre des Lumières* de Pilpay. Par son abondance, sa couleur et sa portée morale, elle se ressent du modèle. Mais La Fontaine y est pleinement original par l'exécution.

A

ÉTUDE DU FOND.

a) *Idée générale.*

L'idée générale que veut exprimer le poète est formulée à la fin :

> Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ;
> Mieux vaudrait un sage ennemi.

Idée commune, sans doute, mais d'un tour piquant. Idée vraie, car un ennemi, surtout quand il est sage, inspire de la défiance, et l'on se tient en garde.... Mais cette idée banale est développée, comme à l'habitude, avec grand art. — N'est-il pas étrange, à première vue, de parler d'art, d'habileté, quand il s'agit de la composition d'une Fable de La Fontaine ? Le Bonhomme n'est-il pas un éternel distrait, et n'écrit-il pas au fil du rêve ? Prenons garde : l'aisance et la souplesse sont le résultat d'une facilité native, sans doute, mais aussi d'un

b) *La composition* (qui doit mettre en valeur l'idée générale). Pourquoi parler de composition pour La Fontaine ?

effort d'autant plus laborieux qu'il réussit à ne jamais paraître. Ainsi en est-il de la composition de cette fable : elle est un pur chef-d'œuvre d'art, et pourtant elle laisse une impression de vérité profonde, de naturel parfait. — Tout ici est lumière, logique, vie. La fable est constituée d'une série de tableaux animés et scènes vivantes, rigoureusement liés entre eux, dont l'ensemble pourrait se définir un drame, entendu au sens moderne, c'est-à-dire un mélange de comédie et de tragédie. Il est bien clair, en effet, que cette fable est de la comédie jusqu'à la péripétie finale qui amène un dénouement malheureux. La Fontaine n'a cure des règles trop étroites de Boileau et de Patru ; sa grande règle est de « plaire » ; le terme qu'il se propose est de représenter la vie, le plus souvent mélange de Comédie et de Tragédie. Quoi qu'il en soit, le drame est composé des tableaux suivants :

Triomphe de la vérité et de l'art, série de tableaux animés et de scènes vivantes, unité, harmonie.

a) Portrait de l'un des héros : l'ours montagnard : c'est un lourdaud, « à demi-léché » ; la vie qu'il mène semble peu faite pour corriger son épaisseur ; il vit « seul et caché ». Le poète accroît l'intérêt de cette première partie, en y mêlant de sages réflexions sur les inconvénients d'une excessive solitude. N'accusons pas La Fontaine de contradiction pour avoir ailleurs chanté les charmes de la solitude ; il combat ici un excès.... Or, et voici une péripétie, ou mieux, une évolution de caractère : l'ours vient à s'ennuyer.

Les diverses parties du morceau : 1) Portrait de l'un des héros.

b) Ce trait amène le deuxième tableau : de son côté s'ennuie un autre personnage. Il est brièvement dépeint dans ses attributs essentiels et dans ses habitudes : vieillard, prêtre de Flore. Sa vie se

2) Portrait du 2e personnage.

passe parmi les jardins, à cultiver fleurs et fruits ; mais il est en proie à la mélancolie : c'est que les jardins sont peu, il y faut « parmi

Quelque doux et discret ami ».

Trait touchant jailli du cœur de celui qui écrivit *les Deux Amis*.... Or, nos personnages, s'ennuyant de vivre solitaires, s'en vont en quête de société. Leur rencontre dès lors n'a rien que de très naturel ; tout cela, comme ce qui suit, se lie parfaitement.

c) La rencontre des deux héros : c'est ce qu'on pourrait peut-être appeler le nœud du drame ; mais est-il exact d'appeler ce qui précède l'exposition ? Cela nous paraît imprécis : l'exposition serait vraiment un peu longue ; ce sont tout simplement les préparatifs de l'action. Notons-le d'ailleurs encore une fois, La Fontaine compose avec une liberté que limitent seules les lois du bon goût, de la nature et de la vie. — L'action est désormais engagée : il y a, non pas conflit, mais pourtant inquiétude, curiosité, et l'intérêt ira croissant aux divers temps de l'action : 1) Mouvement d'effroi de l'homme ; 2) Premières explications qu'il adresse à l'ours ; 3) Calme recouvré par le jardinier sur un mot aimable de l'autre et invitation à le suivre en son logis pour y partager son existence. — Tout ceci est rapide, animé. Le poète, pour accroître la vie, introduit le dialogue, qui donne au morceau un tour plus dramatique, traduit plus fortement et de manière directe les sentiments. Le discours, d'ailleurs, d'un parfait naturel, exprime le caractère des héros : l'un parle

3) Leur rencontre : divers temps.

à peine ; l'autre fait tous les frais : l'empressement respectueux de l'homme, l'attitude réservée, silencieuse de l'ours font un plaisant contraste.

4) Vie commune des nouveaux amis.

d) La vie commune des nouveaux amis : tableau gracieux, teinté d'ironie comique : l'homme, sans être troublé par la conversation du sot, vaque à l'ouvrage ; l'ours apporte du gibier ; puis, quand son ami repose, tendrement il écarte les mouches de son visage. Rien de trop, et tout est suggestif ; l'intérêt croît ; l'on se demande avec une inquiétude plus vive si ce bonheur va durer, qui est bien un peu contre nature ; on ne peut s'empêcher de craindre quelque surprise du métier d'« émoucheur » que s'est donné l'ours. Elle ne se fait pas attendre.

5) Péripétie amenant le dénouement: le « pavé ».

e) Une péripétie, rapide et pourtant détaillée avec précision, précipite l'action et amène le dénouement. Un beau jour que le vieillard dort « d'un profond somme », une mouche revient obstinément se placer « sur le bout de son nez ». Désespéré, l'ami « vous empoigne un pavé », le lance de toute sa force sur le malheureux insecte et l'écrase, en cassant la tête à l'homme. Le dénouement est fort intéressant, d'un haut comique mêlé pourtant de tristesse. Il est le logique terme de l'action et le naturel effet des caractères.

Conclusion.

Ainsi donc, sous le rapport de la composition, cette fable est un chef-d'œuvre d'art simple, naturel, délié, subtil et fort. Le style est, à son tour, riche de vérité, de valeur expressive.

B

ÉTUDE DE LA FORME.

Cette valeur expressive résulte : 1) de l'exactitude et du pittoresque des termes et des tours. — « A

demi léché » est une expression populaire très suggestive : elle est d'origine ancienne, et l'usage en paraît remonter à Rabelais. Celui-ci avait comparé un procès qui commence à un ours naissant dont la mère, à force de le lécher, perfectionne les membres. A demi léché signifie donc demeuré informe, à l'état de grossière ébauche. — « Nouveau Bellérophon » : souvenir mythologique, mais d'ordre familier, car il est fort connu : Bellérophon avait tué son fils ; il se chargea de détruire la Chimère et y réussit ; puis il se retira à l'écart, consumé de chagrin. — Remarquons en passant l'extrême précision des termes : « confiné dans un bois solitaire », « séquestrés », « outrés ». — « De sa part », dans la meilleure langue au XVII^e^ siècle comme de nos jours, est employé pour : de son côté. — « Prêtre de Flore.... de Pomone » : périphrase très nette pour dire : jardinier. Flore était déesse des fleurs, et Pomone des fruits. — « Je voudrais parmi » : « parmi » signifie au milieu de ; ainsi le mot s'emploie régulièrement en parlant d'une seule chose : « Parmi l'antiquité », dit encore La Fontaine (IV, 12). Au XVII^e^ siècle on l'employait même adverbialement, et tel est ici le cas. — « Se met en campagne » : l'expression est de tour populaire et familier, suggestive aussi, car elle marque une idée d'incertitude et de recherche anxieuse. — « Porté d'un même dessein » : « porté » signifie poussé, et tient un sens plus fort. « De » est employé au lieu de par ; l'usage de la préposition « de » était, au XVII^e^ siècle, extrêmement étendu : « de » remplaçait quantité d'autres prépositions. — « Esquiver » : ce verbe, qui est aujourd'hui réfléchi,

Langue caractérisée par une singulière *valeur expressive*, par :
a) L'exactitude et le pittoresque des termes et des tours.

s'employait au XVII^e^ siècle, absolument, avec le sens de : échapper à telle ou telle situation. On le retrouve ainsi l. IV, f. 6, et l. VI, f. 2, etc. — « Tant d'honneur que d'y prendre », = assez d'honneur pour y prendre. C'est un latinisme qui se rencontre fréquemment au XVII^e^ siècle. — « Le manger » : nous retrouvons ici une forme déjà expliquée dans la fable *La Mort et le Mourant ;* nous en voulons rappeler l'usage fréquent. — « Et d'aller » : expression elliptique très nette : et les voilà en train d'aller. L'ellipse d'ailleurs est assez fréquente, car elle convient fort à des récits familiers ou à des conversations. Il y en a une autre, par exemple dans ce vers :

Arrivés, les voilà se trouvant bien ensemble

dont la forme complète serait : quand ils sont arrivés. — « Émoucheur » = qui chasse les mouches. C'est là un des nombreux noms créés par La Fontaine. — Le tour : « que nous avons mouche appelé », exemple de participe séparé, était fréquent au XVII^e^ siècle : le participe passé construit avec « avoir » suivait le complément d'objet, et s'accordait avec lui. Dans la fable 13 du même Livre, nous lisons : « J'avais Esope quitté » Cet usage n'existe plus aujourd'hui. — « Voici comme » : « comme », au XVII^e^ siècle, s'employait de manière adverbiale et signifiait : comment. On en trouve maint autre exemple dans La Fontaine et dans Molière. — « Vous empoigne un pavé » : « vous » est explétif et donne à la phrase un tour plus familier. Le verbe « empoigner », saisir entre ses poings, est particulièrement énergique et expressif.

Ainsi donc, la langue de cette Fable est d'une parfaite pureté, d'une exactitude énergique. Sa valeur expressive vient 2) de sa simplicité lumineuse. Et c'est encore un des traits constants de cette langue pourtant si savoureuse. Point de mots à effet, nulle recherche de vocabulaire ou de syntaxe : les formes les plus usuelles ; mais la force en est relevée par leur admirable justesse, par leur à-propos et la place qui leur est assignée. De plus, la langue de La Fontaine est, pour ainsi parler, une « fête de lumière ». Tout est clair, parce que chaque élément de la phrase est absolument vrai, et puis, le poète a le don d'éclairer les mots par les mots, au moyen de rapprochements ingénieux et expressifs, délicats et plaçant en relief de subtiles nuances — toujours d'un jeu très souple.

b) La simplicité lumineuse.

Enfin, 3) chaque détail de la pensée, des images ou des faits est mis en lumière, en pleine valeur, par le mouvement. On n'en peut concevoir de plus varié, de plus vivant, de plus conforme à la nature des choses. L'expression par le mouvement et le rythme est un jeu pour notre poète : l'alexandrin est disloqué, sans heurt, sans violence, avec un art très avisé et une parfaite vérité ; coupes et rejets n'y sont introduits que pour mieux marquer la pensée ou les traits de l'objet à décrire. Mais le rythme de cette fable est fort varié : le vers de huit pieds, d'une cadence souple et harmonieuse, y revient souvent, alternant avec l'alexandrin, suivant qu'il est besoin pour définir le sens de la pensée ou les contours de l'objet. Le rythme, d'ailleurs souple, garde ici un caractère assez grave : rien de sautillant ou de haché, de trop svelte et

c) Le mouvement.

dégagé : ce serait un contresens, en une Fable où entrent en scène un ours épais et un jardinier lourdaud

Conclusion générale.

Art, c'est-à-dire perfection du vrai, du naturel, du simple et du lumineux, de l'unité et de l'harmonie, mesure et goût exquis, dans le style comme dans la composition; intérêt piquant du récit et des péripéties de l'action; portée juste et précieuse de l'enseignement qui en découle; voilà ce qui assure l'originalité, le charme profond de cette fable.

Les obsèques de la Lionne.

(PLAN D'ÉTUDE LITTÉRAIRE)

Entrée en matière. Portée morale des Fables.

Des esprits inquiets n'ont voulu voir dans les Fables qu'un vain amusement, dangereux même pour les enfants. Étrange aberration : on y trouve les enseignements les plus divers. On y trouve même une vaillante hardiesse, et peu d'écrivains dirent leur fait aux grands avec plus de courage et d'insistance que La Fontaine. C'est cette hauteur morale et ce fier accent d'indépendance et de franchise qui font, en même temps que l'art habituel de composition et de style, l'intérêt propre de cette Fable, imitée d'Abstemius et qui, du modèle, ne reproduit que l'idée générale

Mérite propre de la fable à étudier : cette portée morale outre l'art habituel de composition et de style.

A Étude de la forme.

Les qualités du style y sont les mêmes : perfection de la vérité et de la vie :

Perfection de la vérité et de la vie : par :

1) par la propriété des termes Bien peu sont à expliquer : c'est le privilège de La Fontaine de

pouvoir être compris et savouré par les enfants et par les vieillards. — *Qui sont surcroît d'affliction :* l'ellipse de l'article indéfini est un fait courant dans les Fables : il en résulte plus de vivacité. — *Il fit avertir sa province.* « Province » se disait anciennement de tout le pays gouverné. — *Ses prévôts y seraient.* Le mot « Prévôt », qui désigne les magistrats ou officiers chargés d'assurer l'exécution des volontés royales, est d'une pompe voulue et fort expressive. — *Peuple caméléon.* Cette expression, figurée et très énergique, signifie : peuple servile et hypocrite. La valeur expressive résulte de ce que le caméléon est une sorte de lézard qui, pour des causes mal définies, prend, en divers temps, des teintes diverses. — *On dirait qu'un esprit anime mille corps.* « Un », a ici le sens le plus fort, celui-là même du latin : *unus*, un seul. — *Un flatteur l'alla dire.* Généralement, au XVII^e^ siècle, le pronom complément direct se place avant le verbe auxiliaire. — *Ce cerf n'avait pas accoutumé de lire.* Au XVII^e^ siècle, le verbe « accoutumer » s'employait activement; on disait : accoutumer une chose ; voilà pourquoi La Fontaine le construit ainsi avec l'infinitif qui sert de complément direct. — *Tu ne suis pas ces gémissantes voix.* « Suivre » a ici, comme très souvent dans la meilleure langue, le sens de imiter. — *Le temps de pleurs.* Nous trouvons un nouvel exemple d'ellipse de l'article : c'est là un usage fréquent. — *Je l'ai d'abord reconnue.* « D'abord » signifie tout de suite. — *Garde que.* Le verbe « garder », devant un autre verbe s'employait pronominalement ou sans pronom. — *Champ élysien.* Nous ne disons plus que : élyséen.

a) Propriété des termes.

— *J'ai goûté mille charmes !* Le mot « charme » avait, au XVII^e^ siècle, un sens beaucoup plus fort que de nos jours ; il impliquait généralement l'idée d'une force magique.

b) Simplicité sobre et lumineuse.

2) par l'absolue limpidité, la sobre simplicité du style (l'étudier en détail).

c) Vigueur particulière de certaines expressions.

3) par la vigueur particulière de certaines expressions, soit par elles-mêmes, soit par d'habiles rapprochements : « compliments de consolation » « qui sont surcroît d'affliction » : portée de ces termes par leur force propre et par l'intention ironique ; « rugir en leurs patois messieurs les courtisans », « peuple caméléon, peuple singe du maître » : images directes et énergiques. « Nous n'appliquerons point sur tes membres profanes nos sacrés ongles » : Noter l'antithèse si méprisante qui accuse fortement l'orgueil et la colère du roi. Les « augustes mânes » de la reine.... etc., etc. — Dans l'absolue simplicité, la plus grande valeur expressive.

d) Trait.

4) Cette vigueur est parfois poussée jusqu'au trait finement malicieux ou fortement acéré : « Jugez si chacun s'y trouva.... On entendit à son exemple,

Rugir en leurs patois messieurs les courtisans. »

e) Richesse du mouvement.

5) Vérité, richesse du mouvement et du rythme. Rythme du récit, plus rapide, plus bref au début, afin d'amener l'action ; dans la suite, une fois l'action posée, plus large et plus développé. Rythme du discours : cadence adaptée aux sentiments. Noter le changement de ton du roi, d'abord plus contenu, exprimé par deux alexandrins très assou-

blis ; puis, sous la chaleur de l'indignation et de a colère, bref, incisif, comme des arrêts de mort :

Venez, loups,
Vengez la reine ; immolez tous
Ce traître à ses augustes mânes.

Ton du cerf : calme, digne, très sûr de son effet : alexandrin largement étalé. — Discours de la reine : onction souriante, majesté d'apothéose, exprimées par le mouvement et le rythme.

B

ÉTUDE DU FOND.

Même art, c'est-à-dire même naturel et même vie dans la composition. Nul procédé ; ne cherchons même pas ici la forme rigoureuse d'un genre quelconque : c'est une Fable de La Fontaine où tout se mêle en une parfaite harmonie et dans l'unité absolue.

a) *La composition :* diversité, harmonie et unité.

1) Récit des obsèques de la Lionne, récit proprement dit mêlé de réflexions personnelles et de tableaux rapides et nets.

1) Récit des obsèques de la Lionne.

2) L'attitude du Cerf : il ne pleure pas ; il a des raisons fort graves de s'abstenir : péripétie qui fait le nœud de l'action ; le drame est posé : conflit de sentiments, inquiétude du lecteur. Le drame se développe, et son évolution est marquée par le dialogue.

2) L'attitude du cerf.

3) Colère terrible du Lion : menaces, ordres formels.

3) Colère du Lion.

4) Coup de théâtre : pourquoi le cerf n'a point pleuré ; son récit, tableau de l'apothéose de la reine.

4) Coup de théâtre : apothéose de la reine.

5) Dénouement : tout à fait logique, effet des caractères.... Moralité.

5) Dénouement et moralité.

b) *Valeur psychologique :* Étude de caractères :
1) Le puissant.
2) Le courtisan.

Dans ce drame, deux caractères brièvement et définitivement tracés : *a*) le puissant, tyrannique dans ses exigences, insolent et poseur jusqu'en ses afflictions, sans entrailles quand il s'agit surtout d'assouvir sa rancune ou de venger son orgueil froissé ; — *b*) le courtisan, flatteur vil et flagorneur hypocrite : animé d'un zèle sans bornes pour desservir le prochain sous le prétexte de la gloire ou des intérêts de son maître ; ingénieux avec raffinement à mentir pour éviter la disgrâce ; prompt à applaudir ceux qui flattent le maître.

c) *Portée satirique :*
1) Contemporaine.

Portée satirique de cette Étude. La Fable est une véritable satire, par le fond même du sujet, par l'arrangement des faits, par les caractères, par les réflexions directes, surtout par l'audacieuse définition de la Cour :

« Un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au prince, ou, s'ils ne peuvent l'être,
Tâchent au moins de le paraitre. »

enfin par la moralité. — Satire du temps : les faits ; rapprochement avec La Bruyère, S. Simon ; — audace de La Fontaine, son attitude envers Fouquet ; mainte fable hardie. — Mais aussi satire générale et humaine. Travers de tous les temps et de tous les pays.

2) Générale.

Conclusion. Résumer, en quelques lignes, le caractère propre de la Fable ; en déduire un jugement général sur l'œuvre de La Fontaine.

L'avantage de la science.

(ÉLÉMENTS D'ÉTUDE)

ENTRÉE EN MATIÈRE. Idée générale de la fable.

En son humble fable, La Fontaine aborde les ujets les plus divers et même les plus graves : il raite ici de la supériorité que confère la science.

A

ÉTUDE DU FOND :

a) *Intérêt propre du sujet* de la fable, surtout considéré par rapport à La Fontaine.

Il paraît assez piquant de voir La Fontaine s'éri- ger en défenseur de la science; n'est-il pas un gé- nie facile que dirige la fantaisie, un paresseux que 'effort et la recherche épouvantent ? Le poète, sous les dehors distraits et oisifs, est un esprit sans cesse en éveil et en quête d'inventions nouvelles ; l est un méditatif, un observateur, un lecteur acharné; il poursuit la science. Combien il la pré- fère aux biens matériels ! « Pauvre mais habile », c'est-à-dire savant, il n'eût jamais hésité, il n'a amais hésité entre ces deux états, et demeura tou- ours inapte à réaliser des affaires. — D'ailleurs, le quelle science est-il question? La Fontaine peut- l tenir grand cas, lui, poète, de ce qu'on appelle habituellement la Science par opposition à la poésie, et qui consiste dans les abstractions mathé- matiques ou les découvertes de la physique? Il ne précise rien là-dessus; il ne marque point de li- mites. Il proclame la supériorité du savoir sur la fortune, sans définir davantage; ceci est à son éloge ; il fait preuve de largeur d'esprit. Et cela ne manque pas d'intérêt. Est-il téméraire d'affirmer que ses préférences vont à la science générale et humaine, celle qui étudie les manifestations de l'âme, ses sentiments, ses travers ou ses gran- deurs?

b) *Infériorité de cette fable pour la profondeur et la pénétration.*

Du reste, nous ne trouvons point ici une étude profonde, philosophique, sur la science ; le poète n'en précise point la nature, l'origine et les limites ; rien, cette fois, qui rappelle Montaigne ou Pascal. Le poète ne l'a pas voulu : son but précis est de montrer par des arguments tirés de la vie l'avantage pratique de la science. D'ailleurs, cette Fable nous semble inférieure à plusieurs autres du même Livre, pour l'ampleur et la pénétration.

c) *Étude de la composition :* Procédé propre, diverses parties :

Quoi qu'il en soit, le procédé de composition en est curieux ; il est sur le modèle de ce que les Scolastiques appelaient : arguments par la contradictoire, suivis de courts arguments directs. Après avoir mis en présence deux personnages, l'un riche mais ignorant, l'autre pauvre mais savant, le poète fait ressortir la supériorité du second :

1° Vanité du riche dépourvu de science.

1) en traduisant, par la bouche du riche lui-même, sa fatuité, le vide de son existence, la vanité de ses actes et de ses desseins. — A de tels arguments l'homme lettré n'oppose que le silence. Le sot s'est fait juger par son propre discours.

2° Résultats pratiques de l'ignorance et de la science.

2) en montrant les résultats pratiques de l'ignorance et de la science : l'une attire à qui la possède le salut et les faveurs, l'autre le mépris et les mécomptes. Les raisons, il faut l'avouer, sont plutôt d'ordre vulgaire, mais enfin elles sont pratiques.

Conclusion.

Cette composition est menée avec ordre et logique, d'une allure facile ; mais, sur le modèle de Phèdre, elle semble resserrée, terne ; elle n'a point la valeur artistique de tant d'autres

B

ÉTUDE DE LA FORME.

Étudier, avec précision, suivant les méthodes déjà suggérées :

a) la langue { vocabulaire, / syntaxe.

a) *Langue :* 1° Vocabulaire, 2° Syntaxe.

b) le style proprement dit :

b) *Style :* 1° Qualités. 2° Défauts.

1) Qualités : vérité, exactitude, pureté, finesse, aisance.

2) Pourtant moins de vie, de pittoresque, de chaude lumière, voire de souplesse de mouvement.

Intéressante pour le sujet, cette Fable nous paraît moins parfaite pour la série des idées développées, pour l'art de composition, voire pour le style. Et ce ne sont pas là des défauts, car, en son genre et quoique à un degré inférieur, cette fable est encore un chef-d'œuvre.

CONCLUSION.

Démocrite et les Abdéritains.

(ÉLÉMENTS D'ÉTUDE)

Inspirée des *Lettres de et à Hippocrate*, cette fable est, à coup sûr, une des plus intéressantes et des plus belles du livre. La pensée du poète est visiblement hantée du souvenir d'Horace : (*Odes*, III, 1). « Je hais le profane vulgaire et je l'écarte », disait le poète latin. La Fontaine aborde le même grave problème de la sagesse populaire, et il le résout dans le même sens, avec une égale pénétration, une semblable acuité d'esprit et un art, d'ordre différent, mais à tout le moins égal.

ENTRÉE EN MATIÈRE. Source, souvenir antique, sujet, caractère général.

Les « pensers du vulgaire » sont « injustes » et « téméraires » : telle est l'idée fondamentale de la fable. — Idée absolument juste, car la foule, étant

A ÉTUDE DU FOND

a) *Idée dominante.* Valeur et intérêt de cette idée, rapprochements.

foule, c'est-à-dire composée d'êtres ignorants, inconscients, égoïstes, est sujette à l'erreur, déçue par les préjugés, les idées fausses, les caprices d'autrui ou de soi. — Idée point nouvelle : exprimée par des sages : Horace, Montaigne, La Rochefoucauld. Plus tard, Voltaire l'exprima de manière méchante : « Lorsque la canaille se mêle de juger, tout est perdu. » La canaille, pour cet « ami du peuple », c'est le vulgaire, le peuple. — Idée salutaire. Le vieux dicton : *Vox populi vox Dei :* la voix du peuple c'est la voix de Dieu, demande une longue explication et ne contredit point la pensée du poète. A quelles catastrophes a mené les peuples un système tendant à ériger en dogme l'infaillibilité populaire !

b) *Est-ce du mépris pour le peuple?*

Mais, est-ce là un mépris hautain et dur à l'égard du vulgaire, mépris qui serait pareil à celui d'un La Rochefoucauld ou d'un Voltaire, voire d'un parvenu de la démocratie? Non certes, le Bonhomme aime de tendresse le peuple des humbles et des petits ; il aime à en montrer le bon sens et le cœur généreux : plusieurs fables..... Ceci n'est qu'une observation d'ordre spéculatif, et doit s'entendre de la foule considérée en tant que réunion composée d'éléments vulgaires et se mêlant de juger en des matières qui dépassent sa compétence.

c) *Composition :* Forme particulière et qualités spéciales.

Quoi qu'il en soit, la fable est ample et largement étoffée. L'idée fondamentale, de tour philosophique, est développée sous forme de récit vivant, mêlé de discours et de réflexions. Sobriété dense et vigoureuse de cette composition ; la comparer à la sobriété terne de la fable précédente. Ainsi

constitué, l'ensemble du développement comprend les parties suivantes :

Diverses parties :

1° L'idée générale qui fait le sujet de la fable — c'est l'entrée en matière.

1) Entrée en matière exprimant l'idée générale.

2° Cette idée est, comme toujours, illustrée par un cas concret : Démocrite est victime de cette erreur populaire : la foule le prend pour un fou ; députation mandée à Hippocrate pour qu'il vienne soigner ce malade.

2) Cas concret : Démocrite victime des jugements populaires.

3° Exposé ironique, mais fort précis, des grands traits du système de Démocrite ; sa théorie fondamentale, que le Bonhomme rappelle, était celle-ci : il y a des mondes innombrables et il n'y a pas entre eux la moindre différence ; tous contiennent donc mêmes choses et mêmes hommes.

3) Exposé à grands traits du système de Démocrite.

4° La rencontre d'Hippocrate et de Démocrite ; tous les traits sont choisis de manière à peindre au vif le labeur consciencieux, la tranquillité d'âme de Démocrite. Leur entretien est sérieux, et Hippocrate a vite jugé qui est le fou véritable, du vulgaire ou de Démocrite.

Rencontre d'Hippocrate et de Démocrite, choix ingénieux des traits.

Simplicité, netteté, force dans la sobriété.

B

ÉTUDE DE LA FORME.

Etudier la langue : Vocabulaire, Syntaxe.

Style : heureux mélange de précision technique, de science philosophique et de pittoresque, d'aisance, de souplesse et de rapidité dans le récit. — Bonhomie teintée d'ironie. — Mouvement large et contenu, divers et vrai.

Suivant les procédés déjà mis en pratique.

CONCLUSION.

Résumé général.

Résumé général.

Le Loup et le Chasseur.

(ÉLÉMENTS D'ÉTUDE)

ENTRÉE EN MATIÈRE. Source, portée morale, caractère général.

Sujet emprunté au *Livre des Lumières*, de Pilpay (t. II). Comme la plupart des fables du Livre VIII, haute portée morale ; supérieure à l'apologue oriental par l'ordre, l'unité de composition.

A

ÉTUDE DU FOND.

a) *Sujet de la fable, sentiment* qui l'inspire : haine contre la cupidité, rapprochements.

La Fontaine s'élève contre la cupidité. Cette fable est donc inspirée par un sentiment généreux : la haine contre la « fureur d'accumuler ». Ce sentiment fut un des plus profonds et des plus vifs dans l'âme de La Fontaine : toute sa vie en fut l'expression : il combattit l'avarice en mainte autre fable, par exemple dans *l'Avare qui a perdu son trésor* (IV, 20), *la Poule aux œufs d'or* (V, 13), *le Trésor et les deux Hommes* (IX, 15), *Du Thésauriseur et du singe* (XII, 3).... Il faut aimer le Bonhomme d'avoir attaqué ce travers, car il est, avec l'ingratitude et l'infidélité, le plus odieux au seul point de vue humain.... En vérité, l'on ferait aisément avec les Fables, spécialement celles du VIII^e^ Livre, un Code de vertu moyenne fort belle déjà, fort difficile et bien rare,

b) *Composition* (doit mettre en valeur l'idée dominante et le sentiment dominant). Unité dans la diversité.

L'idée dominante, ou plutôt le sentiment qui anime la fable, est mis en relief de manière puissante. Après une apostrophe indignée, alerte et prolongée à l'adversaire qu'il veut combattre, le poète divise son sujet en deux grandes parties distinctes mais reliées par un même sentiment :

1° La première vise le convoiteux : récit très vivant. Eléments du drame : exposition déjà faite dans l'entrée en matière ; action rapide et d'un

intérêt croissant ; divers temps plus ou moins développés suivant l'importance de l'objet : *a*) le chasseur abat un daim ; *b*) puis un faon de biche ; *c*) un sanglier ; *d*) mais celui-ci bondit encore, et, avant d'expirer, « découd » l'homme qui se préparait à abattre encore une perdrix.,,. Art dramatique, véritable étude de caractère, simple mais lumineuse et forte.... 2° La deuxième partie a trait à l'avare ; elle est intimement liée à la première, car c'est sur l'action antérieure que repose l'action nouvelle. Procédé de composition différent : presque rien pour le récit ; expression par le discours des sentiments du personnage. Le Loup, voyant ce spectacle « piteux », se réjouit fort à la pensée qu'il tient des vivres pour longtemps. Mais il importe de les ménager ; il ne les commencera que « dans deux jours », en attendant il mangera la corde de l'arc. Celle-ci se détend et tue le loup. — Sous forme vivante, étude sobre et exacte de caractère : l'histoire d'Harpagon enterrant sa cassette. — Grand intérêt et portée de fond. Puissante unité de composition, ordre, souplesse disciplinée.

1) Contre les convoiteux : récit vivant, éléments de drame : les détailler, étude de caractère.

2) Contre les avares, expression par le discours de sentiments, étude de caractère.

Forme particulièrement riche.

Etudier la langue : plusieurs mots à expliquer, très expressifs, d'un sobre réalisme. — Tours familiers, elliptiques....

Style : par suite de ces qualités de langue, très précis, très animé, très pittoresque ; vivacité contenue, mais intense, de passion : beau mouvement oratoire au début; émotion intime, sourde colère qui se trahit sous la forme calme et mesurée du récit et du discours qui suivent.

B

ÉTUDE DE LA FORME.

a) *Langue :*
1° Vocabulaire.
2° Syntaxe, particulièrement expressive, sobre, réaliste.

b) *Style :* Qualités ordinaires

Qualités spéciales : vivacité de passion, beau mouvement, émotion, rythme approprié.

Rythme approprié. Alexandrin merveilleusement assoupli à traduire les moindres détails de l'action et les divers mouvements de la passion. Très varié dans la deuxième partie.

Conclusion.

Par l'intérêt et l'élévation du sentiment, par la perfection de la forme, cette fable est une des plus riches du Livre. D'ailleurs, le Livre VIII des *Fables* nous paraît le plus remarquable par la portée du fond et la beauté de la forme. — Plus qu'ailleurs encore, le Bonhomme nous semble souverain maître d'art et grand maître de morale.

LAMARTINE

(1790-1869)

A. — *LA VIE ET L'ŒUVRE*

a) *Naissance. Famille.*

Alphonse-Marie-Louis de Lamartine de Prat naquit à Mâcon le 21 octobre 1790, d'une antique famille issue de Cluny. Son père, le Chevalier de Prat, capitaine de cavalerie, chevalier de Saint-Louis, avait épousé, le 7 janvier 1790, Alix des Roys. Il avait, en se mariant, renoncé à la carrière des armes, et il vint se fixer dans la terre de Milly, que sa femme avait reçue en dot. — Quand la révolution éclata, le chevalier de Prat l'accueillit avec sympathie : fidèle à la Royauté, il était partisan des réformes. Mais, le 10 août, Louis XVI était attaqué aux Tuileries : l'ancien capitaine, accouru à sa défense, fut blessé, puis incarcéré, avec ses deux frères, à la prison de Mâcon. Rendu à la liberté le 9 thermidor, il revint s'installer à Milly. Le pays n'était guère charmant : des collines arides plantées seulement de vignes maigres. La demeure des Lamartine n'avait rien d'un château : c'était, au milieu des maisons de paysans, une maison plus vaste que les autres. Le futur poète aimait cette modestie de condition : « Dieu m'a fait la grâce de naître dans une de ces familles de prédilection.... famille sans grand éclat, placée par la Providence

à un de ces rangs intermédiaires de la société où l'on tient à la fois à la noblesse par le nom et au peuple par la modicité de la fortune, par la simplicité de la vie et par la résidence à la campagne, au milieu des paysans, dans les mêmes habitudes et à peu près dans les mêmes travaux. » Au sein de cette nature sauvage, dans une famille patriarcale, l'enfant grandit en liberté. Ses jours se passaient à courir les vignes, à suivre les labours, les semailles et les moissons. « Jamais homme, a-t-il dit, ne fut élevé plus près de la nature et ne suça plus jeune l'amour des choses rustiques. » Lamartine en a gardé le souvenir vivant. — Les êtres qui entourent son enfance sont curieux et sympathiques. Le père est assurément le plus effacé : homme probe et modeste, soldat devenu vigneron, il manquait d'initiative, et son habituelle gravité rendait sévère sa tendresse même. La mère est plus complexe et plus attachante. Toujours en émoi devant le chevalier, son charme pourtant était irrésistible. « Rien n'égalait sa diplomatie, toujours droite et adroite, toujours triomphante. Une négociation pour elle était une victoire; toute tentative d'elle était un succès! Elle avait transmis à M. de Lamartine cette fascination. Pour elle, comme pour lui, c'était un don » (*Manuscrit de Dargaud*). Attentive et réfléchie, d'une haute raison, laborieuse, distinguée par naissance et par éducation, M^me^ Alix était surtout aimante. Les pauvres, auprès d'elle, recevaient toujours bon accueil, et les humbles chaumières de Milly connaissaient et bénissaient la douce aumônière. Sa dilection pour ses enfants était empreinte de tendresse vive

et profonde : c'est à leur cœur qu'elle parlait; c'est leur cœur qu'elle s'ingéniait à conquérir. Sa religion portait ce caractère de sensibilité délicate. Éprise de vie intérieure, chaque soir elle consacrait une heure à la méditation solitaire, et cette méditation était rayonnante d'amour. « J'ai, quand je médite, écrit-elle dans son journal, un grand foyer ardent dans le cœur, dont la flamme ne sort pas. » Aussi,quand la mère devient éducatrice, cherche-t-elle à pénétrer ses enfants « du sens religieux et caché de la création » et à leur montrer « Dieu visible à travers son œuvre » ; elle leur apprend « la prière, mais la prière rapide, lyrique, ailée, associée aux moindres actes de notre journée. » Pourtant, Mme Alix des Roys, grandie dans une société saturée d'esprit philosophique, garde, malgré son horreur pour les philosophes. quelque vestige de leur philosophie : ainsi, à l'occasion, elle ne retient pas un mouvement d'antipathie contre la vie des cloîtres. La mélancolie de Rousseau a effleuré cette âme exquise. Nous lisons dans *le Manuscrit de ma mère* des lignes comme celles-ci : « Je jouis de ma solitude.... J'ai fait une grande promenade ce soir sur la montagne de Graz, qui est derrière la maison, au dessus de nos vignes. J'étais toute seule ; c'est mon plaisir dans ce temps-ci, le soir, de m'égarer seule, ainsi, bien loin. J'aime le temps d'automne et les promenades sans autre entretien qu'avec mes impressions : elles sont grandes comme l'horizon et pleines de Dieu. La nature me fait monter au cœur mille reflexions et une espèce de mélancolie qui me plaît : je ne sais ce que c'est si ce n'est une

consonance secrète de notre âme infinie avec l'infini des œuvres de Dieu. » On croirait entendre le Poète des *Méditations*. Celui-ci a lui-même marqué avec justesse l'influence sur sa nature de son père et de sa mère : « J'ai hérité de mon père une certaine bravoure de tempérament et une entière honnêteté. De ma mère je tiens assez de finesse et une sensibilité dont toutes les notes sont justes. »

A Milly, il y avait encore, autour de l'enfant, les cinq sœurs : Cécile, Eugénie, Suzanne, Césarine, Sophie. Toutes étaient, à en croire le poète, de grâce ravissante, madones de Raphaël, apparitions d'Ossian, que sais-je encore? La mère, chaque jour, en disait au Seigneur son Magnificat et naïvement laissait échapper ce cri : « Quelle famille ! » Sainte-Beuve raconte que « Royer-Collard, qui avait l'occasion de voir Lamartine avec ses sœurs sous l'œil de la mère, ne pouvait s'empêcher de comparer cette jeune famille, aimable et d'un essor si naturel, à une couvée de colombes. »

b) *Éducation.* Ainsi donc Lamartine grandit parmi des « colombes » ; il en gardera, toute sa vie, le goût des blancheurs.... Du reste, chacun s'ingénie à lui rendre la vie souriante, la religion même remplie d'attraits. C'est très bien ainsi — mais cela sans doute est très insuffisant. Les leçons de M^me^ de Genlis, partagées à Saint-Cloud avec les princes, portent leurs effets. « Je n'avais jamais à lutter, a écrit Lamartine, ni avec moi-même, ni avec personne. Tout m'attirait, rien ne me contraignait. Le peu qu'on m'enseignait m'était présenté comme récompense.... Tout cela se faisait en jouant, aux

moments perdus, sur les genoux, dans le jardin, au coin du feu du salon, avec des sourires, des badinages, des caresses. » Nous touchons du doigt l'irréparable lacune de cette éducation : la suppression de l'effort, du sentiment même de l'effort. Lamartine en gardera toujours les mollesses et les caprices d'enfant gâté ; au surplus, la confiance sereine en l'universelle bonté lui fera concevoir l'histoire des hommes à la manière d'une immense idylle jusqu'au jour où les déboires amèneront les plus grands abattements.

Il ne faut pas croire, d'ailleurs, que Lamartine enfant eût rien de fade ou de doucereux. A plusieurs reprises, sa mère lui reproche le « manque de patience », « un caractère trop fier et trop impérieux ». Cela veut dire qu'il est incapable de discipline. Confié quelque temps au curé de Bussières, puis à l'abbé Dumont, jeune et romanesque, l'adolescent ne fit aucun progrès : le mode d'instruction était d'ailleurs pitoyable. Interné alors à Lyon, dans l'institution de la Caille, tenue par Puppier, le jeune Alphonse y souffrit cruellement, si du moins il faut l'en croire, et, au mois de décembre 1802, il se sauva. Vers la fin d'octobre 1803, sa mère l'accompagna au collège de Belley tenu par les Jésuites. L'enfant trouvait là réalisés tous les attraits de son cœur : de son lit, il pouvait apercevoir « les prairies en pente à demi voilées de saules et de frênes » ; « il jouissait de l'horizon champêtre et pittoresque. » La bonté des Pères lui fit oublier la chaleur du foyer, et leur piété acheva de conquérir cette âme tendre. Il a gardé une inaltérable reconnaissance pour ses éducateurs « modèles de sainteté.

de vigilance, de paternité, de tendresse et de grâce », et voué, dans son souvenir, un culte plus fervent au Père Béquet, son professeur de Seconde et de Rhétorique, « un Fénelon de hasard dans une école de montagne. »

c) *Adolescence.* Désœuvrement à Milly. *Lectures.* Voyage en Italie. *Graziella.* «Mal du siècle.» Premières Œuvres. (1807-1817).

Après un séjour de quatre ans à Belley, Lamartine revient à Milly. Il a dix-sept ans, il voudrait agir, il rêve de l'état militaire : sa famille, en raison de ses opinions royalistes, s'oppose à ce qu'il serve aux armées impériales. — Voilà le grand et beau jeune homme, désœuvré, occupant ses loisirs à chevaucher à travers la campagne, à prendre des leçons de danse, de musique, de mathématiques et de dessin. Surtout il lit passionnément, sans ordre. Il revoit ses auteurs d'humanités : Homère, Virgile, Montaigne, Molière, La Fontaine, Regnard, Voltaire, dont il cite les vers avec un enthousiasme déconcertant; il pratique les petits poètes du XVIII[e] siècle, élégiaques et érotiques : Gilbert, Parny, Bertin; il lit les étrangers : l'Arioste et Alfieri parmi les italiens; Pope, Richardson, Young, Sterne. Ossian parmi les anglais. Il dévore les nouveautés qui ont transformé les esprits de ce temps : *la Nouvelle Héloïse :* « Grands dieux ! s'écrie-t-il, quel livre ! Comme c'est écrit ! Je suis étonné que le feu n'y prenne pas !.... Pour un jeune homme qui en est où nous en sommes, c'est le meilleur livre que nous puissions lire; c'est celui qui est le plus capable d'inspirer des sentiments nobles et vrais; » *Corinne, Werther,* qui lui « fait la chair de poule », et *René* qu'il ne peut jamais « lire sans pleurer. » Sous l'influence de telles lectures, Lamartine se sent tourmenté d'inquiétudes vagues,

d'aspirations mal définies que rien ne tend à satisfaire. Il marche, il court, de la ville à la campagne, de la campagne à la ville, « à midi, à minuit, par la pluie, par le soleil. » Pourtant, à Lyon, durant les hivers de 1809 à 1810, il s'ennuie moins : il fréquente le théâtre « qu'il aime à la folie », il se crée des relations surtout parmi les artistes. Il est temps d'aviser aux inconvénients d'une telle oisiveté ; sa famille lui propose un voyage en Italie : il accepte d'enthousiasme. Avec son ami Vignet, il visite les Charmettes, puis voit les Alpes et Turin, Florence, Gênes, Livourne, Rome enfin qui le ravit et l'enchante. A Naples, il rencontre Graziella, fille d'un pêcheur de Procida. L'imagination du poète devait parer de poésie cette personne et leur commune aventure : ce ne fut, au fond, qu'une fredaine banale. De retour au foyer, il retrouve ses tristesses. Un instant, il prend du service dans la maison du Roi, tient garnison à Beauvais, puis à Paris ; mais, ennuyé, il renonce pour jamais au métier des armes après avoir galopé à la porte du carrosse qui conduisait Louis XVIII en exil. Il revient à Milly, où le tourment recommence mêlé d'émotions exquises et d'inquiétudes ardentes. Car, à sa vingt-cinquième année, Lamartine a perdu la fraîcheur de sa piété et de sa foi. Le problème religieux le tourmente : « Il est des choses, plus relevées encore que l'ambition et la gloire, qui m'occupent plus vivement et plus souvent. Que de nuages les environnent ! Quelle épouvantable obscurité ! Et que bienheureux sont les insouciants qui prétendent s'endormir sur tout cela ! » (A de Virieu, 30 novembre 1816). Cependant, il

écrit des pièces fugitives, puis conçoit l'idée d'un *Saül*, d'une *Médée*, d'un poème sur *Clovis*. Il compose une satire sur *le jeu*, une romance sur *le Saule pleureur*, une élégie sur *la mort de Parny*. D'ailleurs, la tristesse épicurienne, à la manière de Parny, telle est, en ce temps, la caractéristique de sa poésie.

d) *Elvire.* (1817-1818).

Un amour profond vint renouveler son cœur et sa lyre. A Aix, dans la seconde moitié de septembre 1817, Lamartine rencontra une femme, Julie-Françoise Bouchaud des Hérettes, mariée au physicien Charles. Ce savant, excellent homme, avait cinquante-sept ans : elle avait à peine passé la trentaine. Une grâce nonchalante et une langueur maladive, un goût de rêverie triste, sur le modèle de Rousseau, enfin le charme d'une voix musicale légèrement nuancée d'exotisme, conquirent l'âme du poète. Sur le carnet de Julie, Lamartine traça au crayon ces mots : « Ils se rencontrèrent, ils s'aimèrent. » Le roman dura douze mois, parmi des alternatives d'idylle et d'orageuses passions. Le 10 novembre, le poète recevait de Julie mourante une lettre où elle déclarait ne plus vouloir vivre que pour expier et sacrifiait son amour au devoir. Le 18 décembre, M^me^ Charles s'éteignait en serrant sur son pauvre cœur le Crucifix. — Cette mort ébranla le poète. *Le Lac* est tout rempli de l'image d'Elvire ; Julie Charles est encore la Julie de *Raphaël ;* c'est toujours Elvire.... Le souvenir d'Elvire et la tristesse causée par sa disparition animent probablement les *Méditations*.

e) *Les Méditations.* (1820).

Un jour, Lamartine écrit à de Virieu qu'il a composé quelque chose qui est « pur comme l'air,

triste comme la mort, doux comme du velours. » Après avoir réuni un certain nombre de poèmes de cette sorte, où il chantait l'amour, la nature, les émotions de la Foi chrétienne, et dont les plus remarquables sont : *l'Isolement*, *l'Homme*, *le Vallon*, *le Lac*, *le Golfe de Baïa*, *l'Automne*, il les porte chez un éditeur qui les refuse, et, en 1820, il les publie à ses frais sous le titre de *Méditations*. « On ne saurait s'imaginer aujourd'hui, après tant de révolutions, d'écroulements et de vicissitudes dans les choses humaines, après tant de systèmes littéraires essayés et tombés en oubli, tant d'excès de pensée et de langage, l'enivrement immense produit par les *Méditations*. Ce fut comme un souffle de fraîcheur et de rajeunissement, comme une palpitation d'air qui passait sur les âmes. » (Th. Gautier.) *Les Méditations* apportaient, en effet, quelque chose de nouveau, non point, à coup sûr, un « système » littéraire ; mais une poésie délicate; immatérielle, ailée. Cette poésie, qui nous paraît bien vaporeuse, rompait avec les glaciales descriptions et les pompes artificielles ; elle était un triomphe de l'idéalisme sur le matérialisme. — Au lendemain des *Méditations*, Lamartine était sacré mage ; il pouvait devenir chef d'école ; il ne daigna. La fortune alors semble s'ingénier à fleurir sa route ; en 1821, il est nommé secrétaire d'ambassade à Naples, puis chargé d'affaires à Florence. Le gouvernement s'intéresse au grand homme, et le ministère Polignac lui offre un poste de secrétaire général aux Affaires étrangères. Mais il refuse.

Entre temps, en 1822, Lamartine épouse une

Fonctions diplomatiques. Mariage (1822).
La mort de Socrate (1823).
Nouvelles Méditations (1823).
Le Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold.
Les Harmonies Poétiques et Religieuses. (1830).

jeune anglaise, Marianne-Élisa Birch. Il l'avait rencontrée à Aix-les-Bains. Elle était assez riche, avait de l'agrément, un « extérieur gracieux » et l'intime séduction d'une nature exquise. Protestante d'origine, elle abjura sa religion: non pas tant pour épouser Lamartine que pour répondre à un ardent besoin de son âme. Elle était profondément religieuse, et tout de suite, comme plus tard, elle exerça une salutaire influence sur le poète. — En 1823, Lamartine publie *La mort de Socrate*, qui est une imitation libre du *Phédon*. La même année parurent les *Nouvelles Méditations*, qui eurent le succès des précédentes; elles leur sont pourtant, nous semble-t-il, inférieures; on n'y trouve pas une égale unité de sentiment et d'inspiration ; le poète y fait trop souvent preuve de virtuosité dans le développement magnifique de lieux communs, telle la pièce intitulée *Préludes*, « sonate de poésie », dit-il, et qui est, en effet, une brillante succession de thèmes artificiels. Les autres morceaux les plus intéressants sont : *Bonaparte*, *les Étoiles*, *Tristesse*, *la Liberté ou Une nuit à Rome*. — En 1825, à la mort de Lord Byron, Lamartine fit paraître *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, poème fantaisiste qui contient d'admirables passages. Il y montre Byron achevant son voyage par une vague conversion religieuse. L'œuvre lui valut une affaire, un duel avec le colonel Pepe, qui avait publié contre lui une brochure violente. Lamartine eut le bras droit traversé par l'épée de l'adversaire. — En 1830, le poète entre à l'Académie et publie les *Harmonies poétiques et religieuses*, composées déjà pour la plupart en

1828, sous le ciel d'Italie. Lamartine a écrit, au sujet de ce livre : « C'était l'époque de ma vie où ma pensée, sans désirs et sans soucis, se tourna plus habituellement vers le ciel et où tous mes chants étaient des hymnes. » Les *Harmonies* ne sont guère plus des confidences personnelles ; ce sont, en majeure partie, des hymnes et des « méditations sur les idées infinies » où « la nature et l'âme interrogées, ne répondent que par le nom de Jéhovah ». Par la puissance d'essor lyrique, par la hauteur d'inspiration, la souplesse et l'aisance du verbe, *les Harmonies* sont, à notre gré du moins, l'œuvre maîtresse de Lamartine. On y peut admirer surtout : l'*Hymne à la douleur*, *le Chêne*, *Milly ou La terre natale*, *Le tombeau d'une mère*, *au Rossignol*.

Or, en 1831, malgré le succès, malgré la gloire, le poète s'ennuie. Il se sent comme engourdir par la régularité monotone des jours et la sérénité de son existence nouvelle : il est dévoré d'un mal étrange et indéfini. Qu'est-ce donc ? Au fond, la crise est d'ordre religieux. Lamartine voit ses croyances se fondre et se perdre en un vague spiritualisme. Un homme a pris dans son amitié et dans sa vie une place trop grande : c'est Dargaud, « philosophe », historien, et surtout merveilleux causeur, intime d'Edgar Quinet et de Michelet. Par quelle infortune le poète a-t-il cédé à cette influence ? Mystère ! Il faut reconnaître que Dargaud était habile, Lamartine crédule et vain. Cet homme fut le mauvais génie de l'auteur des *Méditations ;* pendant vingt ans, il s'est acharné à « conquérir cette grande voix à la Philosophie ». — Donc, pour tromper sa peine, pour essayer peut-être de raviver

f) *Dargaud* (1831). *Le Voyage en Orient* (1835).

une foi chancelante, pour demander au pays de la lumière des sensations nouvelles, Lamartine part pour l'Orient avec sa femme et sa fille Julia. Le voyage est un long enchantement ; le poète va, raconte Th. Gautier, « cheminant avec des caravanes de chevaux arabes qui lui appartiennent, achetant des maisons où il couche, déployant au désert des tentes aussi splendides que les pavillons de pourpre et d'or de Salomon.... Les tribus émerveillées accouraient avec acclamations sur le bord de la route, et rien n'eût été plus facile au poète que de se faire proclamer Calife. Parmi ces éblouissements, il marchait tranquille, indifférent presque, comme un grand Seigneur que rien n'étonne et qui se sent au niveau de tous les hommages. » Hélas! « Le vaisseau parti avec des voiles blanches revint avec des voiles noires, ramenant un cercueil. » C'était le cercueil de Julia, morte à Beyrouth.... Le poète a écrit son *Voyage en Orient*, paru en 1835. On n'y saurait trouver l'ordonnance majestueuse et le mouvement de l'*Itinéraire* de Chateaubriand. Lamartine procède par touches plus légères et variées, sans lien rigoureux. En revanche, le poète y traduit les impressions de son âme et nous y découvrons une sympathie ardente pour la Turquie, pour l'Islamisme. Se peut-il ? « Je suis né Oriental ; je mourrai tel. La solitude, le désert, la mer, les montagnes, les chevaux, la conversation intérieure avec la nature, une femme à adorer, un ami à entretenir, de longues nonchalances de corps pleines d'aspirations d'esprit, puis de violentes et aventureuses périodes d'action... une vie tour à tour poétique,

religieuse, ou rien. » — Mais, au Tombeau du Christ, qu'avait trouvé le fastueux pèlerin? Il affirme lui-même n'avoir pas été déçu ; il parle de nouvelle « grande lumière de raison », et encore de « courant contraire à celui qui a poussé jusque-là les pensées de l'homme ». Qu'est-ce donc enfin? « Celui qui sonde les pensées et les cœurs le sait, dit-il, et je le comprendrai peut-être moi-même un jour. Ce fut un mystère dans ma vie qui se révélera plus tard. » (*Voyage en Orient*, t. Ier.) Dargaud, lui, voyait plus clair. A son gré, le poète, au Saint-Sépulcre, « balbutiait un affranchissement d'esprit qu'il ne confessa pas. » (*Manuscrit*)

Ces dispositions incertaines, mais « nouvelles », de Lamartine se manifestent dans *Jocelyn*, paru en 1836, et dans *La Chute d'un ange*, publié en 1838. Dès le mois de décembre 1831, exposant son projet à Virieu, le poète lui écrivait : « C'est mon chef-d'œuvre. Jusqu'ici on n'aura rien lu de ce style. C'est l'épopée de l'homme intérieur. » En dépit de réelles beautés poétiques, *Jocelyn* est une œuvre manquée : elle repose sur une fiction invraisemblable : le Curé de Valneige est supposé écrire en vers ses mémoires longtemps après les événements; ces pages sont des transpositions de sentiments personnels. « C'est toi et moi peints à 16 ans », disait Lamartine à Virieu. Surtout le poème exprime une idée absolument fausse du sacerdoce catholique. — *La Chute d'un ange* n'est qu'un fragment d'une épopée qui devait embrasser tous les temps, depuis la Création jusqu'au Jugement dernier. Il raconte comment un ange s'est fait homme par amour pour une femme, et comment

g) *Jocelyn* (1836). *La Chute d'un Ange* (1838). *Les Recueille-Poétiques* (1839).

tous deux ont traversé l'humanité primitive, pleine d'instincts féroces. Le poème fut froidement accueilli par le public : rien d'étonnant, car c'est « un poème étrange, barbare ». (F. Strowski, *XIXe siècle*, p. 287). Par malheur, il y a plus : cette œuvre est une catégorique profession de déisme rationaliste. Nous reviendrons sur ce sujet. *La Chute d'un ange* et *Jocelyn* soulevèrent de légitimes protestations de la part des catholiques. Un décret de l'Index frappa *Jocelyn* le 22 septembre 1836, et *la Chute d'un ange* était frappé à son tour le 27 août 1838, quatre mois après sa publication. — L'année suivante (février 1839) parurent *les Recueillements poétiques*. On n'y prêta guère attention. Il y a là pourtant une bien belle poésie. Le style est, cette fois, d'une précision subtile, d'une plénitude et d'une sonorité qui annoncent celles des Parnassiens : la versification trahit ici un extrême raffinement d'art et la recherche des nuances. *Les Recueillements* sont empreints d'une tristesse profonde, plus pénétrante que la mélancolie des *Méditations*. Parvenu à l'automne de sa vie, le voyageur contemple la route faite et la voit bordée de tombeaux : le poète chante sa douleur. Il faut citer comme des plus belles choses : *Cantique*, où il salue au séjour des Bienheureux la duchesse de Broglie, le poème sur la mort de son ami Louis de Vignet, un autre où il pleure sa fille Julia. Mais, désormais, c'est sur la misère universelle qu'il promène sa pitié : les vers à F. Guillemarde sur sa maladie sont, à ce point de vue, suggestifs. De plus, son vague christianisme se confond avec la religion de l'humanité. Le fameux *Toast* porté

dans le *Banquet des Gaulois et des Bretons* et le poème *Utopie* expriment bien cette dernière évolution.

h) *Vie publique* (1832-1848).

Or, pendant son voyage en Syrie, sur les ruines de Balbeck, Lamartine apprit qu'il était élu député par l'arrondissement de Bergues (Nord). A son retour en France, il entra à la Chambre. Dans ce monde prosaïque et fermé aux élans généreux, le poète apportait son âme, harmonieuse, éprise de liberté, de justice, de grandeur ; au pays des combinaisons égoïstes et lâches, il apportait un bel idéalisme. Et il se trouva, tout de suite, à l'aise. Jusqu'aux environs de 1841, orateur magnifique et courtisé de tous, il garda sa noble indépendance. Pourtant, de 1841 à 1848, de plus en plus irrité par le ministère Guizot et par ce qu'il appelait « le parti des bornes », il s'attacha nettement et fermement à l'idée démocratique, au parti populaire. Dans cet esprit, il composa l'*Histoire des Girondins* (1847). Dumas père disait de ce livre : « Lamartine a élevé l'histoire à la dignité du roman. » L'éloge renferme un blâme sévère ; il est juste, mais, par un singulier retour, le roman fit l'histoire, et, quand l'émeute de 1848 passa, Lamartine put dire : « Voilà mon *Histoire des Girondins* qui passe ! » — Il fit partie du Gouvernement Provisoire à titre de Ministre des Affaires étrangères, et montra dans ses fonctions une intrépidité et une hauteur d'âme surprenantes. Devant l'émeute et les fusils braqués sur lui, il improvisa d'éloquents discours, calma les passions populaires. Ce fut un beau triomphe. « Tout est gagné, s'écria-t-il ; la République nouvelle, pure, sainte, immortelle, populaire et trans-

cendante, pacifique et grande, est fondée. » Devant cet infini de naïveté, Sainte-Beuve s'exclamait : « O poète ! » Le poète ne tarda pas à être ramené à la réalité. Les élections du 27 avril 1848 donnèrent à Lamartine 1.600.000 voix : il était l'élu de dix départements. Mais, sur la liste de la Commission exécutive remplaçant le Gouvernement provisoire, il fut nommé l'avant-dernier. — Chaque jour désormais il voit diminuer son prestige. Le 15 mai, il assiste, impuissant, à l'envahissement de l'Assemblée Nationale. Le 23 juin, il tombe du pouvoir avec la Commission exécutive. En décembre, tandis qu'il comptait sur 500.000 voix, il en obtint 19.910 contre 270.000 à Ledru-Rollin, 1.500.000 à Cavaignac et 5 millions et demi au Prince Louis-Napoléon.

i) *Dernières années, détresse. Dernières œuvres, mort* (1848-1869).

Maintenant, c'est la fin, dans la détresse. Le poète voit l'effondrement de ses rêves, la ruine de son idéal, le triomphe de ce qu'il a combattu. Puis, vient le cauchemar des affaires matérielles : au lendemain de sa chute politique, les dettes de Lamartine s'élevaient à cinq millions de francs. On lui a reproché son luxe ; le reproche est exagéré ; la cause de ces ruines est ailleurs. Le poète, en grand prince, ne sut jamais compter ; sa générosité fut sans limite comme sans discernement. Et puis, en paysan qu'il demeura toujours, il eut la manie de la spéculation agricole ; ajoutons enfin qu'il ne se garda pas contre son instinct de joueur. — Pour faire face aux difficultés grossissantes, Lamartine se condamne à un labeur forcené. Il fonde le *Conseiller du Peuple*, le *Pays*, le *Civilisateur* remplacé, en 1856, par le *Cours familier de*

Littérature. Il écrit le 15 novembre 1852 : « Je suis en plein volume de l'Histoire de 1789, magnifique sujet, supérieur mille fois à la Restauration et même aux Girondins. Le 1er avril j'aurai deux volumes. Je passe mes nuits à l'ouvrage. » Le 31 octobre 1857, sa nièce Valentine écrit : « Mon oncle travaille énormément. Il vient, en huit jours, de faire cinq cents pages de la *Vie d'Alexandre le Grand*. » Parmi ces œuvres si diverses, travaux forcés de la copie, le poète livre encore au public des trésors de poésie ; il retrouve parfois la veine qui semblait tarie, et exprime en accents profonds et mélancoliques des émotions exquises, des chants magnifiques de « grand oiseau blessé » : ce sont les *Confidences* (1849) qui contiennent l'épisode de *Graziella* et *le Premier Regret*, les *Nouvelles Confidences* (1851) d'où fut détaché *Raphaël*, récit de son amour pour Elvire, et surtout les strophes merveilleuses de *la Vigne et la Maison*, crayonnées par un beau soir d'octobre 1857, sur les marges d'un vieux Pétrarque :

Pourtant le soir qui tombe a des langueurs sereines
Que la fin donne à tout, aux bonheurs comme aux peines,
Le linceul même est tiède au cœur enseveli.....
Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur la mousse....

Tant de labeur et d'harmonie ne put sauver le domaine paternel. Milly fut vendu en 1861. En 1863, l'admirable compagne du poète mourait, laissant à Valentine sa nièce les derniers soins du vieillard. Enfin, pleinement réconcilié avec Dieu, assisté par l'abbé Deguerry qui recueillit aussi la dernière con-

fession de Chateaubriand, Lamartine expira le 21 mars 1869, dans sa quatre-vingtième année. Comme il l'avait demandé, il fut enterré à Saint-Point, tout proche de son cher Milly :

> Beaux lieux, recevez-le dans vos sacrés ombrages,
> Vous qui couvrez le seuil de rameaux éplorés,
> Saules contemporains, courbez vos longs feuillages
> Sur le frère que vous pleurez.
>
> (*Les Préludes : Nouvelles Méditations.*)

B. — *L'HOMME*

a) *Traits extérieurs.* Nous possédons de Lamartine divers portraits, et, dans tous, le poète paraît très beau. Il en est un qui nous semble plus émouvant : il reproduit une miniature conservée au Château de Saint-Point. Les traits ont gardé leur aristocratique distinction : le front est large et une chevelure blanchie y ondule a larges flots ; le nez, accentué, se dessine en ligne légère et harmonieuse ; les lèvres closes en un pli profond semblent encore parler ou chanter, silencieuses ; les yeux surtout sont magnifiques : grands, profonds et doux, emplis de reflets d'azur, voilés pourtant de fière tristesse. La tête est droite et haute ; tout le corps admirablement svelte et dégagé. L'on songe, à contempler cette estampe, que l'homme était vraiment fait pour conquérir et pour régner.

b) *Ame aimante.* Dans la Préface des *Harmonies*, Lamartine parle d' « amour qui rêve », d' « âme qui s'élève ». Il me semble que c'est lui-même. L'âme du poète vint au

monde éprise de beauté, douée de sensibilité frémissante; une éducation féminine, parmi des blancheurs de colombes, puis une formation romanesque contribuèrent à développer ces dispositions natives. Plus que tout autre, semble-t-il, Lamartine a senti vivement le charme des formes, celles qui passent, celles qui demeurent; il les a parées encore, dans son imagination et dans son cœur, d'une grâce délicate. Il a aimé les objets inanimés : les firmaments splendides, les paysages familiers, les plages retentissantes : il les aime pour leur charme propre, sans doute, et pour leur harmonie, mais aussi parce qu'ils sont les confidents de ses émotions, partagent ses joies ou ses regrets et gardent ses souvenirs. Aux êtres qui bercèrent son enfance, il a voué, au plus intime du cœur, un culte fervent. Quelles pages incomparables il a écrites sur sa mère! Quelles strophes sur la famille,« abrégé du monde »! Il tint à ses amis une fidélité attentive, comme l'atteste sa correspondance avec Louis de Vignet, avec Virieu, et son mauvais génie Dargaud. Il a aimé surtout, d'amour d'élection, des créatures féminines: Graziella, Elvire occupèrent dans son cœur une large place, leur souvenir y demeura gravé et lui inspira une bonne partie de son œuvre. Il aima d'une tendresse moins vive, mais plus grave et plus sereine, Miss Elisa Birch, l'épouse admirable, ange tutélaire du grand homme souvent grand enfant, et qui, sur son déclin, souffrit héroïquement de la sympathie trop vive manifestée par le poète à la jeune nièce Valentine. Il a aimé les grandes chimères, celles dont l'image fascine

et emporte pour laisser ensuite meurtri ou brisé Ne fit-il pas de la Liberté une déesse et du Peuple une idole? Un jour vint où la déesse le trahit et l'Idole se brisa.

c) *Ame élevée.* « Si notre âme n'est rien qu'amour... » chantait le poète. La sienne fut encore élévation, si l'on peut dire. Tout en cet homme était haut, les sentiments, les aspirations, comme les manières et la taille. Le Chevalier de Prat portait en son extérieur et dans ses moindres gestes une souveraine distinction, héritée des aïeux, qui faisait dire de lui : « On eût dit qu'il allait prendre place parmi les astres. » Cette distinction extérieure n'est qu'un symbole de la hauteur de l'âme. Le poète passe, indifférent aux hommes, incapable même de discerner le laid, perdu en son rêve d'idéalisme et de splendeur. Il passe, magnifiquement généreux, la générosité étant encore une forme de la beauté. « Il dissipa son génie, sa santé, sa fortune avec la plus généreuse insouciance. » (Th. Gautier.) Quand il eut tout perdu au service du peuple, « assez grand seigneur pour jouer avec le créancier la scène de Don Juan et de M. Dimanche », (id.) il aima mieux se condamner à une accablante et humble besogne, afin de sauver encore, dans l'universel naufrage, son honneur et sa fierté. Lamartine, au sein de la vie politique, demeura celui qui « siège au plafond ». Elyséen de naissance, il eut la force de se maintenir au-dessus des compromissions de partis, il donna l'exemple — rare — d'un politique qui n'est point politicien, faisant retentir, au-dessus des intrigues, le verbe sonore de l'équité et de la générosité.

Ce prince magnifique, qui va jetant sur tout ce qu'il touche un vêtement de splendeur, ne laisse point de nous déconcerter. Il s'est fait un rêve de beauté, dans la vie morale, en politique, en histoire, et à cette beauté de rêve il a attaché la ferveur de son amour. Il exalte sans cesse le rêve qui l'enchante, ou soupire quand il s'est évanoui; mais vraiment, cet amour paraît souvent peu profond, trop soucieux de se parer de grâce et d'harmonie. Que signifie donc ce rêve qui voile au poète le monde universel comme d'une gaze subtile et exquise, mais combien troublante? Est-il sincère? Est-il l'état normal d'une nature ingénue? Est-ce coquetterie féminine, pose, orgueil enraciné? Il semble bien que ce soit disposition de nature. Peut-être y a-t-il là quelque grandeur; il y a surtout une infériorité d'esprit, le défaut de clairvoyance — et c'est une borne de ce génie. Lamartine discerne la réalité à travers un prisme éblouissant; il semble même incapable de se soucier du vrai. Ses erreurs et ses défaites politiques n'ont point d'autre origine; de là viennent aussi les erreurs graves de sa vie intérieure et de son œuvre : il manque à cet homme une conscience morale lumineuse; le bien et le mal paraissent à ses yeux trop souvent confondus; voilà ce qui explique le contresens fondamental de *Jocelyn*, l'étrange erreur de *la Chute d'un ange*; voilà ce qui a fait le caractère foncièrement faux et redoutable de l'amour chez Lamartine, amour dont nous préciserons bientôt les traits et le péril.

d) *Bornes de nature.*

1) *Manque de clairvoyance,* d'où graves erreurs dans sa vie et dans son œuvre.

Il est à ce génie une autre borne ; il a manqué d'esprit de suite et de volonté. Lamartine fut, en

2) *Manque d'esprit de suite et de volonté.*

toute chose, un amateur, un improvisateur, admirablement doué, sans doute, mais à qui fit défaut la perfection du fini. Ame ardente et légère, il marquait chaque objet de son empreinte et passait. Il fut successivement et simultanément « grand poète, grand orateur, historien, romancier, mais toujours en passant ». (Faguet : XIX^e siècle. — *Lamartine*, p. 83.) Il a tout improvisé, la Révolution de 1848 comme les *Méditations*, comme ses Discours ou l'*Histoire des Girondins*. La souplesse de son esprit se pliait à tous les sujets, et sur des questions de chemin de fer ou d'affaires étrangères il émettait des aperçus remarquables par leur abondance et leur netteté ; ce n'était que des aperçus, éclairs vite dissipés. « L'économie politique ? disait-il un jour, c'est très facile et très amusant. » Il semble bien n'avoir fait de la politique et de la poésie qu'en dilettante qui jouit des choses et de soi-même.

e) « *Un grand oiseau blessé* » ; *La blessure profonde ; Manque de discipline religieuse.*

Ce n'était vraiment pas assez : Dieu, en le dotant de dons supérieurs, l'avait marqué pour une mission sublime. Il pouvait être le Prophète et le « Mage », conducteur des âmes vers l'Infini, semeur de belles et salutaires idées, d'amour pur et vivifiant. Il était fait pour planer à larges ailes et d'une vive allure, et pour attirer vers les hauteurs. Il le crut, il voulut l'être ; il s'y essaya souvent ; il a tracé des sillons de lumière ; il a décrit dans l'azur des vols splendides et fait entendre des chants d'une incomparable harmonie. Il est un « grand oiseau blessé. » (M. Barrès) Et sa blessure est profonde ; elle n'est pas seulement le résultat de la misère et des échecs qui attristèrent ses derniers jours : l'âme de

Lamartine fut dès longtemps atteinte ; contre elle s'est exercée une influence néfaste, l'influence du « Philosophe » Dargaud : quel drame poignant dans l'âme du poète qui ne demandait qu'à s'épanouir ! Les manuscrits de Dargaud, tout récemment mis à jour par Jean des Cognets, nous en révèlent l'obstination et l'angoisse. — Dans cette lutte à mort entreprise par la « raison » philosophe contre son « cœur » chrétien, Lamartine manqua, par malheur, d'une discipline profonde : il ne cherchait dans la religion que belles impressions, paix et béatitude, et non point le principe des virilités salutaires : il ne comprit point la sévère maxime de l'Évangile où la paix n'est promise qu'aux « violents qui l'emportent », et c'est pour n'avoir pas demandé à l'Évangile ce courage viril qu'il manqua de force pour se déclarer contre « la Philosophie ». Il s'est dépensé en efforts sublimes et vains pour concilier l'erreur et la vérité, le mirage et la vie réelle, ses fantaisies et Dieu.

c. — *LAMARTINE ET LES THÈMES LYRIQUES*

Dans la deuxième Préface des *Méditations*, datée du 11 février 1834 et intitulée *des Destinées de la Poésie*, Lamartine écrit : « Qu'est-ce en effet que la poésie ? Comme tout ce qui est divin en nous, cela ne peut se définir ni par un mot ni par mille. C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans

les sons.... C'est l'homme même.... c'est l'écho intérieur de toutes ses impressions humaines.... » — La poésie est donc, pour Lamartine, un chant merveilleux destiné à traduire l'âme, à en exprimer les sentiments, les dispositions individuelles, fugitives ou permanentes. Lamartine a chanté ses émotions personnelles. Ses poésies sont l'histoire ou le tableau de son âme : il y fait revivre ses amours, ses souvenirs et ses regrets ; sa piété pour le charme de la nature, ses sentiments religieux. Il est essentiellement lyrique. Le lyrisme envahit même toutes les œuvres qu'il tente en d'autres genres : il déborde dans son œuvre oratoire, historique et de journaliste. « Il était lyrique de la tête aux pieds », disait son biographe Alexandre.

I. — LE SENTIMENT DE LA FAMILLE

a) *Père, sœurs fille.*

Parmi les sentiments lyriques, il en est un qui domine toute la poésie de Lamartine : c'est l'amour. Rien d'étonnant, car, nous l'avons vu, son âme fut surtout douée de tendresse. Le poète a éprouvé d'une manière intense et continue les affections pures du foyer ; il a ressuscité à nos yeux les images du père, des sœurs. La perte prématurée de la petite Julia nous a privés d'effusions dont il est permis de regretter le charme ; elle nous a valu, dans les *Recueillements*, une poésie touchante. Surtout le poète a gardé pour sa mère une vénération mêlée de tendresse. Cette mère lui est restée

b) *Spécialement sa mère.*

comme un idéal de pureté : « Je ne suis qu'un misérable auprès de ma mère », disait-il Le senti-

ment de la beauté physique semble mêlé pour lui à cette impression plus grave, et l'image maternelle demeure à ses yeux comme enveloppée d'une lumière infiniment douce. Le souvenir et le nom de sa mère reviennent souvent, dans ses poésies diverses et dans les Commentaires de ses vers : citons seulement, dans les *Nouvelles Harmonies Poétiques et Religieuses*, *Milly ou la Terre natale*, que nous étudierons à part — et *le Tombeau d'une mère*. Quand il écrivit *Jocelyn*, la mort déjà lui avait enlevé sa mère ; mais, dans un des plus beaux fragments du poème où il raconte la mort de la mère de son héros, Lamartine se représente ce qu'il aurait éprouvé s'il avait pu assister aux derniers moments de la sienne, et le souvenir de cette mère inspire visiblement les traits du tableau :

Du chrême des mourants je touchai chaque membre,
Ce front où mes baisers voulaient suivre mes doigts,
Ces flancs qui sur son cœur m'avaient couvé neuf mois,
Ces bras qui, m'entourant, tout petit, de tendresse,
M'avaient fait tant de fois un berceau de caresse ;
Ces pieds qui, les premiers, frayèrent mon chemin
Dont toute trace allait disparaître demain.

(*Jocelyn*, VII^e^ Époque.)

Il y a dans les *Confidences* un chapitre délicieux intitulé : *Éducation maternelle*, des pages simples et pénétrées de larmes dans *le manuscrit de ma mère ;* saintes reliques du cœur dont la vertu ramène l'homme au devoir et à Dieu. Enfin, au premier chapitre des *Confidences*, le poète a groupé, en un seul tableau, tous les êtres qui ont enchanté son enfance ; le tableau est intitulé : *Souvenirs*

d'enfance — je n'en sais guère de plus charmant.

c) *Les serviteurs.* La tendresse du poète s'étend à tous ceux qui, à côté du père, de la mère et des sœurs, peuplent l'antique foyer. Lamartine a écrit sur les serviteurs des lignes d'une inspiration très haute. *La Prière de la Servante* est un pur chef-d'œuvre de piété naïve et d'émotion attendrie. — « .... Nous sommes de toutes les maisons, et toutes les maisons peuvent nous fermer leurs portes ; nous sommes de toutes les familles, et toutes les familles peuvent nous rejeter ; nous élevons les enfants comme s'ils étaient à nous, et, quand nous les avons élevés, ils ne nous reconnaissent plus pour leurs mères.... Accordez-moi de connaître les devoirs, les peines et les consolations de mon état ; et, après avoir été ici-bas une bonne servante des hommes, d'être là-haut une heureuse servante du Maître parfait. »

d) *Les lieux où vécut sa famille.* Lamartine célèbre encore avec une pieuse ardeur les lieux où vécurent ses parents. Ils lui sont chers, parce qu'ils furent les premiers témoins de ses jeux, les confidents de ses rêves et de ses mélancolies ; ils lui sont chers surtout parce qu'ils gardent le souvenir et l'image des disparus, car, en cette matière, Lamartine préfère ce qui touche son cœur à ce qui charme ses yeux. — C'est dans *Milly* que l'expression de ce sentiment trouve sa plus parfaite éloquence. Il faut citer encore dans la *première époque* de *Jocelyn* les adieux à la maison natale ; dans la *septième époque*, la visite à la maison natale passée en des mains étrangères ; dans les *Recueillements*, *la Cloche du village*. — Peut-être ces effusions lyriques n'égalent-elles pas

le charme plus intime et plus émouvant de cette page des *Confidences*. Le poète, contraint de céder des parties du sol paternel, nous montre que chaque morceau de terre lui arrache une partie de son cœur. « Monsieur, me disait-il en étendant le bras et en coupant l'air du geste comme un arpenteur coupe le terrain, voilà un lot qui se vendrait facilement ensemble et qui n'ébrécherait pas trop ce qui vous restera. — Oui, répondais-je, mais c'est la vigne qu'a plantée mon père, l'année de ma naissance, et qu'il m'a toujours recommandé de conserver comme la meilleure pièce du domaine arrosé par sa sueur, en mémoire de lui. — Eh bien, reprenait l'appréciateur, en voilà un autre qui tenterait bien les acheteurs de petite fortune, parce qu'il est propre au bétail. — Oui, répliquai-je, mais cela ne se peut pas : c'est la rivière, le pré et le verger où notre mère nous faisait jouer et baigner, dans notre enfance, et où elle a élevé avec tant de soins ces pommiers, ces abricotiers et ces cerisiers pour nous. Cherchons ailleurs. — Ce coteau derrière la maison? — Mais c'est celui qui bornait le jardin et qui faisait face à la fenêtre du salon de famille. Qui pourrait maintenant le regarder sans larmes dans les yeux? .... Nous marchâmes en vain ; nous ne trouvâmes rien qui pût se détacher sans emporter en même temps un lambeau de mon âme. » Au déclin de la vie, ces impressions ont gardé toute leur vivacité. Le poète est seul, abandonné, déçu par les mensonges de la popularité : le voilà étendu, au soir tombant, devant la maison paternelle, déserte. Il souffre, son grand cœur succombe à la tristesse ; pour-

tant la résignation lui vient de ces murs et du sol consacré :

Cette heure a pour nos cœurs des impressions douces
Comme les pas muets qui marchent sur les mousses....
Je ne sais quel lointain y baigne toute chose;
Ainsi que le regard, l'oreille s'y repose;
On entend dans l'éther glisser le moindre vol....
Viens, reconnais la place où ta vie était neuve....

Puis le poète se souvient : cette maison fut jadis un être plein de vie, de lumière chaude et d'harmonie :

Tous les bruits du foyer que l'aube fait renaître,
Les pas des serviteurs sur les degrés de bois,
Les aboiements du chien qui voit sortir son maître,
Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix,
Montaient avec le jour; et, dans les intervalles,
Sous des doigts de quinze ans répétant leur leçon,
Les claviers résonnaient, ainsi que les cigales
Qui font tinter l'oreille au temps de la moisson.

Aujourd'hui, hélas! la voilà silencieuse et déjà tombant en ruines : l'ortie règne dans les cours, l'araignée dans les salles, le long des murs les eaux du ciel tracent

Ces noirs sillons par où l'on pleure,
Que les veuves ont sous les yeux.

Oh! qu'une image si douloureuse s'efface des yeux et du souvenir! Que, plutôt, Dieu fasse revivre quelque part ce séjour!

N'as-tu pas, dans un pan de tes globes sans nombre,
Une pente au soleil, une vallée à l'ombre,
Pour y rebâtir ce doux seuil?
Non plus grand, non plus beau, mais pareil, mais le même!

Ce chant fut improvisé en 1857, au plus fort de la

détresse du poète, et jeté à la hâte dans le *XV^e^ Entretien de Littérature*. Il s'intitule *La Vigne et la Maison*.

L'amour du foyer s'exprime dans l'œuvre de Lamartine avec sincérité, avec une émotion vive et profonde, et en termes tout simples, qui, pourtant, atteignent jusqu'à l'éloquence. Il trouve un langage précis, évocateur des moindres détails, propre à faire revivre tous les traits qui se sont gravés au fond du cœur. Cette poésie familiale se distingue essentiellement de la poésie élégiaque de Lamartine en ce qu'elle n'est point vaporeuse et indéfinie, noyée dans un brouillard qui en efface les contours.

e) La langue spéciale de cette poésie familiale.

II. — LA POÉSIE ÉLÉGIAQUE

Tel est bien, en effet, le caractère de la poésie élégiaque de Lamartine : elle est essentiellement indéfinie : les circonstances matérielles disparaissent ou sont tout à fait atténuées pour ne laisser place qu'à l'impression. On en fait au poète un extrême mérite : on s'ingénie à prouver que par là il excelle à décrire le sentiment, en le dépouillant volontairement de ce qui n'est pas lui : on admire, par exemple, que, dans *Le Lac*, il soit impossible de déterminer quel est ce couple, quel est le site témoin de ces effusions et qu'il ne reste qu'une préoccupation, qu'une impression large et humaine : l'impression triste des joies finissantes. — Peut-être ; mais enfin ce flou de la poésie lamartinienne ne fait point notre affaire ; elle nous semble trop se confondre avec une rêverie monotone et langoureuse, avec une sorte de torpeur maladive. Elle excelle à traduire des sentiments :

a) Caractère essentiel de la poésie élégiaque de Lamartine.

amour, regret, désir, que sais-je ? d'essence très aristocratique et raffinée, mais peu profonds en somme, insinuants et délicats, mais peu ardents, voluptueux sous une forme discrète et voilée.

b) Les *objets* de *cette poésie.*

1) *L'Épouse.*

Une partie de la poésie élégiaque de Lamartine est consacrée à célébrer l'épouse : Élisa Birch. Dans le morceau intitulé la *Sagesse* (*Nouvelles Méditations*) le poète raconte qu'il est rentré dans l'ordre moral et social : il a choisi une vierge éclose parmi les lys du vallon, ainsi qu'une rose dans les guirlandes de Saron. Dans *Consolation* (*Ibid.*) il imagine l'épouse s'inclinant sur l'enfant qui repose, et se fait, par avance, des joies familiales, un tableau plein de grâce et d'apaisement. Dans *Ischia (Ibid.)*, il célèbre l'enchantement goûté, sous le ciel d'Italie, près de celle qui est devenue sa femme. Dans *Chant d'amour* (*Ibid.*), le poète demande à la Bible ses plus chauds accents pour célébrer la bien-aimée. — Ce sont là vraiment de beaux poèmes d'amour, « d'un amour qui n'est pas un péché ». (Doumic). Mais y a-t-il autre chose que de l'amour terrestre ? Nous y lisons des vers comme ceux-ci ;

> Et nous, aux doux penchants de ces verts Elysées,
> Sur ces bords où l'Amour eût caché son Eden,
> Au murmure plaintif des vagues apaisées,
> Aux rayons endormis de l'astre élyséen,
>
> Sous ce ciel où la vie, où le bonheur abonde,
> Sur ces rives que l'œil se plaît à parcourir,
> Nous avons respiré cet air d'un autre monde,
> Elise... et cependant, on dit qu'il faut mourir !
>
> (*Ischia.*)

Cela ne manque point d'harmonie, bien qu'il y ait trop d'Élysées. Mais enfin, Horace ou Tibulle

auraient pu s'élever à telle hauteur d'inspiration. Nous y lisons encore :

> Tes yeux sont deux sources vives
> Où vient se perdre un ciel pur,
> Quand les rameaux de leurs rives
> Leur découvrent son azur....
> Ton front que ton voile ombrage
> Et découvre tour à tour
> Est une nuit sans nuage
> Prête à recevoir le jour....
>
> *(Chant d'amour.)*

Vainement y cherchons-nous, en dehors de quelques cris de reconnaissance, jetés à je ne sais quel Dieu, en dehors de quelques soupirs vers un ciel mal défini, vainement y cherchons-nous des considérations chrétiennes, des effusions d'ordre surnaturel sur l'union et la splendeur des âmes, sur l'éternelle fécondité que l'amour de Dieu communique à l'amour humain, que sais-je encore?... « Nos grandes courses étaient terminées. Nous avions congédié le guide et laissé les compagnons, et tous deux, le soir, ayant prié dans l'église, nous donnant le bras et nous serrant la main, l'âme contente, le cœur pur, nous faisions une promenade qui fut la plus douce de cette journée aimable et de tout ce voyage enchanteur. — Nous bénissions Dieu de ces heures amies. Nous nous rappelions notre passé commun, encore si court et déjà plein de tant de joies. Nos joies se pressaient pour passer vite !.... Nous parlions de notre foyer paisible où nous allions rentrer, riches de ce premier trésor de souvenirs amassés à nous deux et que nous saurions dépenser longtemps. —

Et comme cette âme charmante ne demeurait jamais éloignée de Dieu, et que tout l'y ramenait invinciblement, la joie, je le savais déjà, la douleur, je l'ai su : « Mon ami, me dit-elle, une préoccupation se mêle pourtant à mon bonheur. Ce n'est pas la crainte qu'il dure peu : Dieu fera sa volonté très sainte. Ce que je crains, c'est que nous ne devenions ingrats. — Que pourrions-nous faire pour nous assurer contre nous-mêmes, pour ne pas tomber dans la tiédeur de la reconnaissance et dans la langueur de la foi?.... En ce moment sonnait l'Angélus. Il sonna doucement, lentement, longuement. Nous tombâmes à genoux. La cloche avait je ne sais quelle voix plaintive et brisée. Je ne sais quel mouvement de mon cœur m'inclina soudain à la défiance du bonheur et de la vie. Une tristesse sereine et bien profonde vint voiler toutes les magnificences et toutes les délices de ce beau jour. — Non, repris-je, continuant la pensée de ma prière, non, l'âme ne se trompe pas dans les inquiétudes que lui communique la joie humaine! Elle craint avec raison de prendre goût à ces ivresses et de s'y endormir. Elle veut prétendre plus haut. Je n'ose demander à Dieu des épreuves; mais, toutefois, que sa volonté soit faite! Et quand ce rayon de soleil qui dore à présent ma vie devra s'éteindre, j'y consens. — Et moi, dit-elle à son tour, moi, dans mon bonheur, d'avance je remercie Dieu des douleurs qu'il m'enverra.... O Seigneur, vous qui nous avez aimés jusqu'à la mort de la Croix, faites, à travers ces fleurs et ces délices où nous passons, faites que nous aimions le chemin du Calvaire et le poids de la Croix! » — Nos mains

se pressèrent, et nous gardâmes le silence. Je vois le lieu, je me rappelle, j'entends l'accent. De tous les incidents du voyage, c'est le seul dont je n'ai rien oublié. Tout le soleil est évanoui, tous les parfums sont envolés, et tous les bruits joyeux sont tombés dans l'éternel silence.... Ce que vous m'avez donné pour l'éternité, je le possède encore, quoique je ne le voie plus. La mort est entrée de votre part dans ma maison pleine de berceaux. Elle a pris la jeune mère, elle a pris les petits enfants, et j'ai nié la mort. En présence de la mort, votre Église, mère immortelle, allume des flambeaux, symbole de la vie, et, d'une voix assurée, elle chante vos victoires sur la mort.... » (Louis Veuillot. — *Çà et là*, I, *Du Mariage et de Chamounix.*) Voilà de l'amour chrétien. — L'amour de Lamartine pour son épouse s'exprime comme un amour distingué, idéalisé, mais terrestre et teinté d'un mysticisme vague.

2) Les *Amantes* : Graziella.

L'amour profane du poète est pénétré de ferveurs mystiques et païennes. — Dans son lumineux ouvrage sur *la Vie intérieure de Lamartine*, Jean des Cognets soutient qu'un grand nombre de poésies élégiaques que l'on a cru jusqu'à ce jour inspirées par le souvenir d'Elvire, devraient être rapportées à Graziella. La question ne semble pas près d'être tranchée ; sans entrer dans le débat, nous nous en tiendrons aux suggestives révélations de M. Doumic dans ses Conférences et ses divers articles sur Lamartine ou sur Elvire. — Lamartine a célébré le souvenir de Graziella dans le morceau des *Confidences* qui porte ce titre, et dans *le Premier Regret* (*Nouvelles Harmonies*) ; ce sont là des œuvres d'imagination brillante et féconde. *Le Premier Regret*

surtout n'est guère qu'une longue série de beaux développements ; le cœur semble n'avoir pas été remué bien profondément ; le souvenir de la fille du pêcheur se distingue à peine des objets charmants quittés en Italie ; il se confond avec la tiédeur de l'air, avec la douceur d'une vie voluptueuse. Dans les *Confidences*, au chapitre intitulé *Séparation*, on lit que la Procitane mourut de chagrin après le départ du poète, et celui-ci ajoute : « Une ombre de sa mort se répandit dès ce jour-là, sur mon visage et sur ma jeunesse. » Les âmes sensibles peuvent se consoler : Graziella ne mourut point de douleur, et, à vrai dire, il n'y eut de part et d'autre pas grand déchirement. — L'amour d'Elvire paraît avoir bouleversé davantage l'âme du poète. Il a modifié la forme de sa sensibilité. Ce souvenir revient se mêler souvent à d'autres images en des œuvres diverses ; il fait le sujet de *Raphaël*, c'est encore lui que chante *Le Crucifix* (*Nouvelles Méditations*) ; mais surtout il occupe le volume des *Méditations ;* c'est cela même qui fait des *Méditations* l'originalité ; sans doute, à les lire, les réminiscences de Chateaubriand affluent à la mémoire : ainsi, *Le Lac* rappelle, dans *Atala*, l'épisode d'une promenade sentimentale en barque. Pourtant, cela est fait d'émotions personnelles ; cette poésie jaillit sincère, d'un cœur épris et blessé. Elle garde, d'ailleurs, le caractère d'une rêverie tendre et triste : l'objet demeure comme voilé dans une pénombre mystérieuse où l'on suit à peine sa ligne imprécise. L'Élégie, sur la note dominante de l'amour, se développe avec de multiples et diverses nuances : Dans *Invocation*, le

Elvire.

poète salue avec une ferveur religieuse la créature qui lui est apparue, et dont il ne sait si elle est de cette terre. Dans *le Temple*, il vient le soir, au pied des autels, « murmurer tout bas le nom d'Elvire », et placer son image entre Dieu et lui. Dans *l'Immortalité*, le poète chante l'extase pieuse où s'est terminée leur commune exaltation : Elvire a découvert au poète le Dieu caché dont la nature est le temple. *Le Lac* exprime la songerie douloureuse sur la brièveté de ce bonheur. Dans *l'Homme*, le poète se souvient encore : il rappelle à un autre poète, malade lui aussi, qu'il a senti monter à ses lèvres des accents de révolte. *Le Vallon* et *l'Isolement* traduisent, non plus des impressions violentes de désespoir, mais l'indifférence à tout ce qui est, en dehors de l'objet disparu. *Le Soir* est une cantilène apaisée : l'amour laisse le souvenir qui parfume et embellit toutes choses. *L'Automne*, malgré sa mélancolie, rend une note d'espérance et de retour à la vie. — L'amour d'Elvire inspire ces méditations, ardent et mélancolique, tendre et douloureux, voilé, indéfini dans ses aspirations et les images qu'il évoque. Un tel amour se pare de grâce subtile et de délicatesse attirante. Volontiers en vante-t-on la pureté chrétienne ; c'est profaner des noms sacrés. Le poète lui-même a, par inconscience sans doute, abusé de cette profanation. Il mêle trop souvent à l'image de Dieu l'image de la créature aimée, pour les confondre dans le même culte, que dis-je ? pour remplacer le culte de Dieu par le culte de la créature :

> Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.
> (*L'Isolement*).

Et un tel amour s'adresse à un objet illégitime.
ne faudrait jamais l'oublier : que le poète ne nc
parle point de la sainteté de son amour ! Il ain
éperdument, de folle passion, la femme d'un auti
et il accapare à son compte un amour et des jou
sances auxquelles il n'a point droit ! C'est propr
ment la pire des injustices, c'est un crime sen
mental. Qu'on ne dise point : jamais le poète
descend à la grossièreté, aux peintures lascive
ses peintures, comme ses effusions de sentimen
sont spiritualisées ; peut-être, mais, d'abord, serait
loisible de discuter sur la spiritualité de cet amou
ainsi que l'a noté très judicieusement Jean d
Cognets, si Elvire a dégoûté Lamartine du désordr
« ce n'est pas vivante, par son amour ; c'est mort
par son souvenir. » Telle strophe supprimée p
Lamartine quand il publia *Le Lac*, telles phras
des Lettres d'Elvire, fort bien mises en lumière p
M. Doumic, ne laissent guère de doute à notre sen
Nous tenons, dans le manuscrit de Dargaud,
aveu du coupable bien plus suggestif encor
d'ailleurs, au sujet de M^me^ Charles, Dargaud écri
« La veuve de Bernardin de Saint-Pierre, M^me^ Aimé
Martin, qui la connaissait, m'a toujours dit qu'el
était très volage. » — A quoi bon dévoiler de tell
misères ? Volontiers l'aurions-nous évité, s'il n'éta
nécessaire de dissiper un malentendu créé par d
admirateurs trop fervents qui veulent faire
l'amour de Lamartine un idéal d'amour pur, et
ses cantilènes sur Elvire des cantiques pénétr
d'un radieux christianisme. — Si, restant da
le domaine de l'œuvre écrite, nous nous borno
à étudier l'expression de cet amour, nous devo

bien reconnaître, de bonne foi, que toute cette littérature est malfaisante. Elle divinise une passion illégitime, si délicate et raffinée et spiritualisée qu'elle puisse être dans la forme ; ce n'est autre chose que le paradoxe sentimental de Rousseau. Racine, lui, a décrit, et avec quelle exactitude ! les feux, les langueurs, les suavités redoutables de la passion ; mais il la donne pour ce qu'elle est vraiment : une « faiblesse », principe des pires catastrophes, et non une « vertu » salutaire et rédemptrice. — En absorbant l'être dans la contemplation d'une beauté de rêve, dans les jouissances que procure à l'imagination et au cœur cet objet enchanteur, elle l'absorbe dans le culte idolâtre d'une forme créée : qui sait encore si de l'exaltation du cœur et de l'imagination ne résulteront pas des troubles pour les sens ? — Enfin, cette littérature déprime et tue les énergies : elle aboutit à faire des rêveurs, des neurasthéniques, des malades ! Ce n'est plus de saison !

III. — LE SENTIMENT DE LA NATURE

a) *Les Précurseurs ;* Originalité de Lamartine.

Lamartine a profondément senti et aimé la nature : il l'a chantée avec une incomparable richesse de poésie. De savoir si le sentiment est nouveau, ce n'est point notre affaire ; mais enfin, il est bon de le rappeler, Ronsard et les membres de la Pléiade l'ont bien connu ; M^me^ de Sévigné, son amie M^me^ de La Fayette, La Fontaine, nous ont laissé sur la nature des pages exquises ; pourtant, tout compte fait, il semble bien que le sentiment de la nature ait gagné depuis Rousseau et Chateaubriand

en sincérité, en profondeur et en étendue. Or, de tous les écrivains romantiques, Lamartine est le chantre le plus merveilleux de la nature : « Lamartine, a dit Sainte-Beuve, en peignant la nature à grands traits et par masses, en s'attachant aux vastes bruits, aux grandes terres, aux larges feuillages, et en jetant au milieu de cette scène indéfinie et sur ces horizons immenses tout ce qu'il y a de plus vrai, de plus tendre et de plus religieux dans la mélancolie humaine, a obtenu du premier coup des effets d'une simplicité sublime et a fait, une fois pour toutes, ce qui n'était qu'une fois possible. » Il est vrai. Quand on lit Fontanes et Chênedollé, on rencontre parfois de beaux vers. Mais quand on lit *le Vallon*, par exemple, le charme est continu, les vers abondent qui n'avaient point été faits; ils coulent harmonieux, avec une spontanéité qui n'a d'égale que leur ampleur et leur aisance. — Quels sont les traits distinctifs de ce sentiment chez Lamartine?

b) *Don du pittoresque. Caractère propre de ce pittoresque.*

Lamartine voit la nature à la manière des grands peintres, et telle de ses *Harmonies* ressemble à une fresque de Puvis de Chavannes. Il la domine et la simplifie, de manière à produire, à l'ordinaire, une impression de grandeur sereine et d'apaisement. Il ne s'attarde point à de menus détails descriptifs il peint par larges touches, et pourtant avec une intimité profonde, une touchante familiarité qui lui vient de la parfaite connaissance des objets :

> De grands golfes d'azur, où de rêveuses voiles,
> Répercutant le jour sur leurs ailes de toiles
> Passent d'un bord à l'autre avec les blonds troupeaux,
> Les foins fauchés d'hier qui trempent dans les eaux,

Des monts aux verts gradins que la colline étage,
Qui portent sur leurs flancs les toits du blanc village.
Plus haut les noirs sapins, mousses des précipices,
Et les grands prés tachés d'éclatantes génisses.
(*Méditations : Ressouvenir du Lac Léman.*)

On trouve dans les *Harmonies* de magnifiques
bleaux brossés en quelques vers :

L'ombre des monts lointains se déroule et recule
Comme un vêtement replié....
(*Hymne du Matin.*)

Le jour plein et léger tombe, et voilà le soir....
(*Bénédiction de Dieu.*)

Un beau soir qui s'endort dans son lit de nuages....
(*Bénédiction de Dieu.*)

Voici une impression du matin :

Les brises du matin se posent pour dormir.
La mer roule en ses bords la nuit à chaque ride....
(*Impressions du Matin et du Soir.*)

Voici une impression nocturne :

Les étoiles, ces fleurs que la nuit fait éclore,
Naissaient, sous notre doigt, dans les jardins des cieux.
(*Souvenir : Nouvelles Harmonies.*)

c) Émotion naïve. Communication intime.

Or, cette poésie, magnifique d'ampleur et d'harmonie, est toute pénétrée d'émotion, simple et naïve. Dans les descriptions de Rousseau, l'on trouve souvent plus de force et de précision que de grâce et d'émotion. Bernardin de Saint-Pierre nous accable par une sensiblerie poussée jusqu'à l'enfantillage. Les paysages de Chateaubriand sont trop arrangés; le décor est trop solennel et trop théâtral. Lamartine, lui, s'identifie en quelque sorte avec la nature, il ne fait qu'un avec elle; son âme s'ouvre à elle pour en recevoir l'influence, pour lui exprimer sa rêverie dolente ou ses en-

thousiasmes fervents. La nature est pour lui un confidente et une amie :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime :
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours.
Quand tout change pour toi, la nature est la même
Et le même soleil se lève sur tes jours.
(Le Vallon : Méditations)

L'on sait que les impressions du poète se déroulen au sein de la nature, en face de quelque paysag familier qui garde des souvenirs ; l'on sait auss qu'elle n'assiste point, impassible ou railleuse, au douleurs, aux joies du poète : elle s'y associe étroi tement, elle en partage la douceur ou l'amertume elle console, elle vivifie :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer !
(Milly : Nouvelles Harmonies)

O lac, rochers muets, grotte, forêt obscure,
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !
(Le Lac : Méditations).

Pour trouver cette communion intime, simple familière, naïvement émue, avec les choses, il nou faut remonter, par delà Chateaubriand et Rous seau, par delà le XVIII^e^ siècle, avec Delille et A. Ché nier, par delà le XVII^e^ siècle, malgré M^me^ de Sév gné, malgré La Fontaine, jusqu'à Ronsard, le chan teur ému de Croix-Val et de Bellerie. A la suite d Lamartine, les grands Romantiques ont encadr leurs impressions dans un décor de nature. Mai nulle part on ne trouve une communication si pro fondément sympathique avec elle. Il est curieux d comparer, à ce propos, avec *le Lac* de Lamartine

a *Tristesse d'Olympio* d'Hugo et *le Souvenir* de Musset. — Un jour que « l'air était plein d'encens, t les prés de verdure », Olympio est venu revoir heureuse vallée, le jardin, la maison, ses « retraites 'amour ». Tout a changé :

La forêt ici manque et là s'est agrandie....
De tout ce qui fut nous, presque rien n'est vivant...

La nature, témoin de ses amours, sera témoin l'autres amours. Pour d'autres, les ravins, les frais uisseaux, les treilles mûres, les rameaux, chargés le nids, continueront leurs sourires et leurs chanons.... Ainsi, pour Hugo, la nature, sereine et touours vivante, demeure indifférente à nos sentiments. Même note dans *le Souvenir* de Musset. Le poète évoque une promenade faite dans la forêt le Fontainebleau en compagnie de George Sand. La vue des lieux témoins de son bonheur verse dans son âme une douceur inattendue. Pourtant, à 'heure où son cœur est brisé, la nature sourit oyeuse.... Lamartine lui prête la conscience de nos misères ou de nos joies, des pitiés attendries. C'est qu'il l'a mieux aimée que tous; plus longtemps et plus assidument que les autres, il a vécu près de la terre, d'une vie agreste : « Je suis né parmi les pasteurs », a-t-il dit.

Saules contemporains, courbez vos longs feuillages
Sur le frère que vous pleurez !
(*Les Préludes : Nouvelles Méditations*).

Il y a dans la Préface des *Méditations*, écrite en 1849, une page charmante : le poète y raconte des excursions d'enfant avec son père, à travers la montagne : l'on sent, à savourer ce morceau, jusqu'à quel point le poète, dès son âge tendre jusqu'à

l'époque où il était encore grand vigneron, a aim
la terre. Michelet, Chateaubriand l'aiment pour l
magnificence de ses spectacles, Hugo n'a pas, avan
les *Feuilles d'Automne*, une vue directe de la na
ture. Lamartine la chérit pour ses spectacles san
doute, mais aussi, mais surtout, pour sa vie intim
et profonde.

d) *Impressions d'essence religieuse.*

Ce qui fait le caractère propre des émotions d
poète en face de la nature, c'est qu'elles sont d'es
sence religieuse. Le sentiment de la nature ne s
sépare guère chez lui du sentiment religieux
Comme par instinct, ainsi qu'il est habituel au
poètes en qui l'irréligion n'a point étouffé le
grandes inspirations, de la vue des choses qu
l'enchantent, Lamartine s'élève à leur Auteur. I
salue sa magnificence toute-puissante, sa misér
corde qui s'épanche sur l'humanité : l'hymne de l
reconnaissance et de l'admiration jaillit spontané
ment sur ses lèvres. Plusieurs « *Harmonies* » son
un peu comme des développements symphonique
du psaume délicieux où l'âme légère et douce d
François d'Assise, le « Saint de plein air », invit
toutes les créatures à louer Dieu. Mais ces dévelop
pements si harmonieux et d'un éclat si rich
demeurent très lointains des effusions du Pove
rello. *L'hymne de la Nuit* (*Harmonies*) est un trè
beau chant religieux, d'un grand souffle et d'un
belle hauteur d'inspiration :

Dieu des jours, Dieu des nuits, Dieu de toutes les heure
Laisse-moi m'envoler sur les feux du soleil!
Où va vers l'Occident ce nuage vermeil?
Il va voiler le seuil de tes saintes demeures
Où l'œil ne connaît plus la nuit ni le sommeil!

. . . . . .

Savez-vous son nom ? La nature
Réunit en vain ses cent voix ;
L'étoile à l'étoile murmure :
« Quel Dieu nous imposa nos lois ? »
La vague à la vague demande :
« Quel est celui qui nous gourmande ? »
La foudre dit à l'aquilon :
« Sais-tu comment ton Dieu se nomme ? »
Mais les astres, la terre et l'homme
Ne peuvent achever son nom !

Que tes temples, Seigneur, sont étroits pour mon âme!
Tombez, murs impuissants, tombez !

. . . . . .

L'Océan se joue
Aux pieds de son roi·
L'aquilon secoue
Ses ailes d'effroi ;
La foudre Te loue
Et combat pour Toi ;
L'éclair, la tempête,
Couronnent Ta tête
D'un triple rayon ;
L'aurore T'admire,
Le jour Te respire,
La nuit Te soupire,
Et la terre expire
D'amour à Ton nom !

Et moi, pour Te louer, Dieu des soleils, qui suis-je ?
Atome dans l'immensité,
Minute dans l'éternité,
Ombre qui passe et qui n'a plus été.

e) *Accents panthéistiques.*

Il arrive souvent que les poèmes de Lamartine prennent, à son insu sans doute, un accent pan-

théistique. Il conçoit les phénomènes sensibles, non comme des signes et des effets de la puissance, de la bonté de Dieu, mais comme des modes d'existence de la Divinité même. Il sépare Dieu du monde dans sa pensée peut-être, non point dans son imagination, ni dans sa prière qui semble une communion avec l'univers et une jouissance exaltée de a splendeur des choses :

Ces chœurs étincelants que ton doigt seul conduit,
Cet océan d'azur où leur foule s'élance,
Ces fanaux allumés de distance en distance,
Cet astre qui paraît, cet astre qui s'enfuit,
Je les comprends, Seigneur! Tout chante, tout m'instruit
Que l'abîme est comblé par ta magnificence.

(Hymne de la nuit).

Il me semblait, mon Dieu, que mon âme oppressée
Devant l'immensité s'agrandissait en moi,
Et sur les vents, les flots ou les feux élancée
De pensée en pensée
Allait se perdre en toi!

(Hymne du soir, Harmonies).

Ainsi donc, comme tous les poètes hindous, Lamartine dit tour à tour : « Dieu est dans l'univers » et rien de plus juste ; « l'univers est en Dieu » et ceci doit être interprété de très précise manière, mais non point comme Lamartine semble l'interpréter dans une poésie d'ailleurs trop vague où les mots perdent de leur sens. Il lui arrive, ébloui qu'il est par la splendeur du monde, de dire : « L'univers est Dieu », d'adorer une nature-Dieu, et cela est une très grave erreur :

Montez donc, flottez donc, roulez, volez, vents, flamme,
Oiseaux, vagues, rayons, vapeurs, parfums et voiles,

Terre, exhale ton souffle; homme, élève ton âme;
Montez, flottez, roulez, accomplissez vos lois;
Montez, volez à Dieu, plus haut, plus haut encore,
Montez, il est là-haut; descendez, tout est lui.
(*Hymne du matin, Harmonies*).

IV. — LE SENTIMENT RELIGIEUX

a) *Fréquence de ce sentiment.*

Rien d'étonnant d'ailleurs : le sentiment religieux chez Lamartine est toujours d'essence imprécise, sinon tout à fait fausse. — Peu de poètes assurément ont plus parlé de Dieu, de l'âme, de religion. Le sentiment religieux se mêle à la poésie de la nature de manière très intime, ainsi que nous venons de le voir; il se mêle, quoique à un degré moindre, à sa poésie élégiaque : ses poèmes d'amour sont souvent empreints de mysticisme : les images humaines se confondent avec des images célestes, les mots de l'humaine tendresse avec ceux de je ne sais quelles effusions religieuses. Les exemples abondent dans les *Méditations*, comme dans les *Harmonies;* cela est frappant surtout dans *le Crucifix*. — Mais quel est, au juste, ce sentiment religieux ?

b) *Caractère général de ce sentiment.*

Il est très superficiel et souvent faux. — Lamartine n'a guère vu ou cherché, semble-t-il, en Dieu et dans les choses de Dieu, que beauté, impressions douces, non point vérité, discipline éternelles; du reste, ce sentiment, de poésie en poésie, prend des formes très nuancées ; il est difficile d'en préciser la nature. Nous disons : sentiment, et non idée, car le poète n'exprime point, du surnaturel, des notions solides; ce ne sont guère que des impressions, des sensations.

c) *Traits spécifiques pour ses divers objets :*

1) *Dieu.*

α) Existence.

Dieu existe. Le poète l'a chanté en des accents sincères. Son nom revient à presque toutes les pages de cette œuvre, et la méditation ou la prière sont la forme la plus naturelle de la poésie lamartinienne. Mais sur quoi le poète base-t-il sa croyance? Sur des impressions, ou des sentiments, sur la beauté de la nature — nous l'avons vu amplement, et nous avons vu que, pour lui, non seulement la nature est l'œuvre de Dieu, mais elle semble se confondre avec Dieu ; — sur le besoin d'aimer : il ne se peut point qu'il n'y ait pas un Dieu pour éterniser nos amours et nous rendre en un monde meilleur nos affections d'ici-bas : le cœur réclame invinciblement l'existence de Dieu ; cette preuve n'est point, d'ailleurs, nettement exprimée, elle semble pouvoir se dégager de l'ensemble de l'œuvre ; elle est parfois assez explicite. — Enfin, une preuve, pour Lamartine, de l'existence de Dieu, c'est l'extase de l'amour humain ; elle se trouve développée, par exemple, dans le poème *Novissima verba (Nouvelles Harmonies)* :

> La joie et la douleur et l'amour n'ont qu'un son;
> De notre âme, ô Seigneur, le timbre c'est ton nom!

Preuves bien faibles, en vérité, insuffisantes pour asseoir une croyance. Aussi, sous la poussée de la douleur et devant les objections de la « Philosophie », le poète a-t-il été déconcerté. On trouve dans ses Lettres à Dargaud d'étranges confidences où s'exprime le trouble du divin. N'oublions pas non plus que Lamartine a écrit dès sa jeunesse un poème d'accent byronien : *le Désespoir* (*Méditations*). — Grâce pourtant à la naturelle élévation

de son âme, grâce à la présence et au souvenir de sa mère, Lamartine a gardé la croyance en Dieu. Dans l'*Immortalité*, il jette comme un défi magnifique aux « sages de la terre » et affirme son éternel besoin de croire.

b) Nature

Mais quel est donc ce Dieu « attendu » par le poète ? — Un Dieu mal défini, que reconnaîtraient sans peine des philosophes païens ou des disciples de Bouddha ; un Dieu, principe des beautés qui nous enchantent ou même se confondant avec elles ; un Dieu plein de miséricorde, qui est toute Bonté, pour qui le mal n'est pas; un Dieu très poétique enfin ; mais ce Dieu n'est pas le nôtre, le seul vrai. Il y a dans les *Méditations* un poème intitulé *Dieu* et dédié à M. de Lamennais. Ces vers sont assurément les plus orthodoxes que Lamartine ait écrits sur Dieu : ils sont déjà pourtant bien inquiétants. Après en avoir défini l'Essence par de vagues termes d'amour, de beauté, de jeunesse, toutes choses vraies, mais qui devraient être plus fermes, plus nettes et complétées par d'autres, le poète écrit :

Voilà, voilà le Dieu que tout esprit adore,
Qu'Abraham a servi, que rêvait Pythagore,
Que Socrate annonçait, qu'entrevoyait Platon,
. . . . . ,
Et que le Christ enfin vint montrer à la terre.

C'est de l'incohérence : le « Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob », comme dit Pascal, le Dieu des Patriarches et des Prophètes, le Dieu « montré » par « le Christ à la terre » n'est point le Dieu de Pythagore ou de Socrate ou de Platon, lequel n'est qu'une abstraction indécise ou vaine. Notre Dieu, dont

l'univers, le cœur humain et la raison prouvent et montrent l'existence, est Celui qui s'est révélé dans les Saints-Livres et dont Jésus-Christ, vivante manifestation, a précisé les traits aux yeux des hommes. Par malheur, pour Lamartine il n'y a d'autre révélation que celle de la conscience. Le poète a écrit dans *la Chute d'un Ange*, (VIII[e] vision) ces vers sacrilèges :

γ) Manifestation à l'humanité.

Le seul livre divin dans lequel Il écrit
Son nom toujours croissant, homme, c'est ton esprit,
C'est ta raison, miroir de la raison suprême....
L'intelligence en nous, hors de nous la nature :
Voilà les voix de Dieu, le reste est imposture.

C'est une profession de foi rationaliste, et des plus audacieuses. Notons d'ailleurs, en passant, une contradiction flagrante, car cent vers plus haut, le poète dit à propos de la Bible :

A la main d'un mortel c'est Dieu qui l'a dicté !

Pas plus qu'il n'a parlé aux Prophètes et aux Patriarches, Dieu n'apparaît. Nul ne l'a vu, même les Anges, ce qui permet de conclure que nul ne le verra, même après la mort :

Si quelqu'un parmi vous, soleil, ma créature,
Hommes, anges, esprits, dit : J'ai vu sa figure,
L'invisible à mes yeux visible est apparu,
Pitié ! Dérision sur ceux qui l'auraient cru.
Dans un regard de chair Dieu n'est pas descendu.
(*Ibidem.*)

2) *Jésus-Christ.*

Que devient dès lors pour Lamartine la Divine Personne du Christ, qui réalise et explique les Saintes Écritures, attestant par ses prodiges sa Divinité et sa Divine Mission, Jésus-Christ, Centre

α) Divinité.

du Christianisme et Cœur de la Vraie Religion? Dans la VI[e] vision de *la Chute d'un ange*, Lamartine évite de donner son opinion sur la Divinité du Sauveur; mais dans la VII[e] vision, il écrit effrontément : « l'Homme-Christ ». De plus, pour lui, Dieu est présent partout; Il n'est point présent dans les églises d'une manière particulière : il est donc clair que le poète n'admet pas la Présence réelle dans le Saint Tabernacle. — La doctrine déiste et rationaliste se précise : elle est formelle relativement à l'Église, œuvre de Jésus-Christ, continuation visible de Jésus-Christ. Les véritables prêtres, ce sont « les enfants, les vieillards, les femmes » — et aussi les poètes, car dit-il :

β) Sacerdoce; Eglise.

Il est parmi les fils les plus doux de la femme
Des hommes dont les sens obscurcissent moins l'âme,
Dont la pensée, en proie à de sacrés délires,
S'ébranle au doigt divin, chante comme des lyres,
Mélodieux échos semés dans l'univers....
C'est dans leur transparente et limpide pensée,
Que l'image infinie est le mieux retracée.

(*Chute d'un Ange*, VIII[e] vision.)

Mais si quelqu'un prétend tenir de Dieu une autorité spirituelle, avoir reçu de lui une consécration, anathème !

Mais si quelqu'un de ceux que vous écouterez
Prétend vous éblouir de prodiges sacrés....
Étouffez dans vos cœurs cette parole immonde!
La raison est le culte et l'autel est le monde.

(*Ibidem.*)

La Théodicée de Lamartine est donc vague et fausse. Sa métaphysique et sa morale ne valent pas mieux.

3) *L'âme humaine.* Assurément, le poète chante sa croyance à l'âme immortelle. Toute son œuvre est une éloquente protestation contre le matérialisme :

α) Immortalité. O toi, d'un feu divin précieuse étincelle,
De ce corps périssable habitante immortelle,
Dissipe ces terreurs : la mort vient t'affranchir,
Prends ton vol, ô mon âme, et dépouille tes chaînes!
(*Le Chrétien mourant. — Méditations.*)

En dépit de troubles, d'inquiétudes et de langueurs intermittentes, cette croyance paraît avoir demeuré au cœur du poète. Mais cette croyance est-elle solide, basée sur des preuves concluantes? Elles participent de la nature des preuves dont nous avons déjà parlé : l'âme est immortelle, parce qu'elle est « amour » :

Qu'un autre vous réponde, ô sages de la terre!
Laissez-moi mon erreur : j'aime, il faut que j'espère!
Notre faible raison se trouble et se confond.
Oui, la raison se tait, mais l'instinct vous répond.

. . . . . .

Dans la nuit du tombeau, l'âme s'engloutit-elle?
Tombe-t-elle en poussière? ou, prête à s'envoler,
Comme un son qui n'est plus, va-t-elle s'exhaler?
Après un vain soupir, après l'adieu suprême,
De tout ce qui t'aimait, n'est-il plus rien qui t'aime?
Ah! Sur ce grand secret n'interroge que toi!
Vois mourir ce qui t'aime, Elvire, et réponds-moi!
(*L'Immortalité. — Méditations.*)

β) Nature. Tout cela est bien fragile! Plus fragiles encore sont les notions du poète sur la nature de l'âme. Qu'est donc pour lui cette essence par laquelle il peut aimer? Tantôt « rayon », tantôt « harmonie », parfois « étincelle du feu divin », c'est-à-dire rien

γ) Loi morale ; Conséquences sociales.

que de vague. — Existe-t-il pour cette âme des lois surnaturelles, positives? Non point, car, nous l'avons dit, il n'y a pas eu, au gré du poète, de révélation, et, d'ailleurs, le mal n'existe pas aux regards de Dieu : à quoi bon, dès lors, des lois divines?

Et le sage comprit que le mal n'était pas
Et, dans l'œuvre de Dieu, ne se voit que d'en bas!
(*Chute d'un ange*, VIII[e] vision.)

Le mal n'existant pas, l'homme ne saurait le commettre, et Dieu serait injuste d'infliger à sa créature une punition pour une faute illusoire. Le poète nie donc les peines éternelles et laisse obscurément entrevoir que l'homme sera puni ou récompensé, de je ne sais quelle manière indéfinie, dans je ne sais quel monde indéfini — et l'on se trouve parfois en présence d'une vague doctrine de métempsycose.... Pourtant, à cette âme ignorant le mal, Lamartine trace des lois, promulgue un véritable Décalogue débarrassé de toute révélation, à base naturelle et rationaliste : cet ensemble de prescriptions pourrait, d'ailleurs, s'appeler un Code « social démocratique ». On y lit, entre autres, ces singuliers préceptes :

Vous n'établirez pas ces séparations
En races, en tribus, peuples ou nations.
(*Chute d'un ange :* VIII[e] vision.)

Nous voilà en pleine « Internationale »!

Vous n'établirez point de juges ni de rois
Pour venger la justice ou vous faire des lois,
Car si vous élevez l'homme au-dessus de l'homme,...
Vous aurez des tyrans où Dieu voulut des frères!
(*Ibid.*)

Et nous voilà en pleine anarchie !

Le meurtre par milliers s'appelle une victoire,
C'est en lettres de feu que l'on écrit la gloire;
Le héros n'a qu'un but : tuer pour asservir.
Le peuple les abhorre et meurt pour les servir.
(*Chute d'un ange :* VII^e^ vision.)

Nous voilà en plein « crosse en l'air » ! — Ce n'est pas en vain qu'on supprime le Décalogue. On aboutit, au nom de la raison, aux pires sophismes ! Peut-on, dès lors, trouver sévères ces lignes parues dans l'*Univers Religieux*, après la publication de *la Chute d'un ange :* « Jusque là nous nous sentions saisis de pitié pour les infirmités de cette belle imagination, mais actuellement c'est d'horreur et de dégoût que nous sommes émus. L'impiété de ses paroles et leur outrageante impudeur provoquent un légitime mépris. » Même surprise pénible de la part des catholiques ; dans le clan libéral on ne fut guère plus indulgent : « Si les anges tombent, dit *le Courrier Français*, les poètes sont sujets au même accident. »

Tel est le sentiment religieux dans l'œuvre de Lamartine : mysticisme vaporeux ou déisme rationaliste. Comme ils paraissent de bon compte les enchantements du brave Poujoulat qui, dans *la Quotidienne*, célébrait « l'esprit de Foi qui respire dans toute l'œuvre » ! Combien naïves les admirations émues en face des splendeurs verbales de *Jocelyn*, de *la Chute d'un ange*, voire de mainte *Méditation* et *Harmonie !* — Lamartine demande quelque part que l'on fasse « indulgence au poète ». Bien volontiers ; nous n'oublions rien de ses grandeurs et de ses services ; nous nous souvenons que

sa fin, attristée par l'abandon du monde, fut éclairée par les rayons de la foi simple et vraie de sa mère, de son enfance. Mais, de grâce, qu'on ne nous donne point Lamartine comme le chantre inspiré du vrai Dieu, un Psalmiste sonore guidant les chœurs des âmes vers l'Arche du salut! La « Philosophie » issue du XVIII[e] siècle et le Romantisme ont éteint dans l'âme du poète les vrais et clairs « Flambeaux »; ce sont eux encore qui ont faussé trop souvent ses accents — l'on en veut aux auteurs de telles ruines!

V. — LA LANGUE POÉTIQUE DE LAMARTINE

a) *Défauts.*

1) Négligences; Manque d'effort et de choix.

Ainsi donc, la poésie de Lamartine est trop souvent d'inspiration fâcheuse, qu'il s'agisse de poésie sentimentale ou de poésie religieuse. — La langue est riche de qualité rare. — Assurément, elle est trop négligée :

> Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
> Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
> Comme l'eau murmure en coulant!
> (*Le Poète Mourant : Nouvelles Méditations.*)

Le style paraît un jaillissement spontané que le poète ne corrige pas. Lamartine prétend que cette correction lui était même impossible. Les adversaires purent, avec raison, le lui reprocher. « M. de Lamartine, écrivait *le Courrier Français* au sujet de *la Chute d'un ange*, convient que ses œuvres ne sont que des improvisations qu'il se réserve de corriger dans sa vieillesse. Ah! qu'il se prépare une vieillesse malheureuse! » — Au fait, cette prétendue négligence semble bien être encore de

la pose : des manuscrits de Lamartine récemment mis à jour ont prouvé que le poète travaillait son style plus qu'il ne veut le dire. Pourtant la langue
(2 Imprécision. de Lamartine est imprécise et vaporeuse. On lui en fait trop souvent un mérite; on dit qu'une telle langue exprime mieux l'immatérialité du sentiment, est, par suite, essentiellement poétique. Nous ne partageons pas cette opinion, car il nous semble que la langue des Grecs, ou, à Rome, celle d'Horace, est bien assez poétique, et, pourtant, admirablement lumineuse; la précision psychologique ou pittoresque de Racine a-t-elle nui par hasard à l'harmonie incomparable et à la merveilleuse poésie de ses vers? Il y a là, nous semble-t-il, une imperfection, une impuissance, un manque de netteté dans la vision, d'intensité dans la sensation, de relief dans l'expression. Tout cela paraît à fleur de peau, à fleur d'âme, à fleur de plume, si l'on peut ainsi parler.

b) *Qualités.* Mais ces réserves faites, on ne peut que louer la
1) Harmonie. poésie de Lamartine. Ce qui en fait le charme propre, et à un rare degré, c'est l'harmonie et la spiritualité. — L'harmonie est produite par une
α) Cadence adaptée, musicale. cadence adaptée à l'état d'âme du poète ou au paysage qui se déroule à ses yeux : elle est monotone, pour sûr, et trop constamment berçante ou molle. Par là même, elle est l'expression juste du vrai, c'est-à-dire des sentiments qui agitent le poète; elle est d'ailleurs variée : la cadence du *Crucifix* diffère de la cadence de *l'Hymne de la Nuit* ou du *Cri de l'âme*, ou du *Mont Blanc*, que sais-je encore? La cadence de Lamartine est essentiellement musicale; elle excelle aussi à

peindre les heures crépusculaires dans le silence mystérieux ; en un mot, capable d'énergie, souvent même énergique, elle est, en général, d'une délicatesse raffinée, d'une aristocratique nonchalance.

β) Sentiment continu des correspondances secrètes.

— Mais l'harmonie de Lamartine est d'essence plus rare : elle est faite, ou, plus exactement, elle vient du sentiment continu des correspondances secrètes soit entre les objets de nos sens, les couleurs, les sons et les parfums, les formes, soit entre les phénomènes de l'univers physique et ceux du monde moral, soit enfin entre les divers aspects de la nature et les fonctions de l'humanité. De ces correspondances, aucun poète ne nous paraît en suggérer autant que Lamartine et avec moins d'effort, car il les suggère d'une touche légère et rapide, passant aisément de l'idée à l'image, et retournant avec la même souplesse de l'image à l'idée ; ainsi cette poésie exprime simultanément l'âme et les choses. Il est facile de constater en maint poème ces concordances, cette pénétration des images par l'idée : ainsi, *la Prière* (*Premières Méditations*), *le Passé* (*Nouvelles Méditations*), *la Retraite* (*Harmonies*), et surtout *l'Occident* (*Harmonies*), où on lit ces vers admirables :

Et l'astre qui tombait de nuage en nuage
Suspendait sur les flots un orbe sans rayon,
Puis plongeait la moitié de sa sanglante image,
Comme un navire en feu qui sombre à l'horizon ;

Et la moitié du ciel pâlissait, et la brise
Défaillait dans la voile, immobile et sans voix,
Et les ombres couraient, et sous leur teinte grise,
Tout sur le ciel et l'eau s'effaçait à la fois.

Et dans mon âme, aussi pâlissant à mesure,
Tous les bruits d'ici-bas tombaient avec le jour
Et quelque chose en moi, comme dans la nature,
Pleurait, priait, souffrait, bénissait tour à tour.

2) Spiritualité. Ce qui caractérise encore le langage poétique de Lamartine, c'est, outre son harmonie somptueuse, éclatante et magnifique, sa spiritualité : il a je ne sais quoi d'aérien, de fluide, j'oserais presque dire d'angélisé. Un de ses procédés les plus habituels, observe J. Lemaître, est la « comparaison ascendante ». — Hugo, semble-t-il, est plus porté à comparer les choses de l'esprit à celles de la matière. Lamartine, au contraire, élève en dignité tout ce qu'il touche : il pousse les êtres créés sur l'échelle qui mène à Dieu. De plus, ses comparaisons ou images sont empruntées à « tout ce qui monte au jour, ou flotte, ou vole, ou plane » : rayon, cygne, ange :

Comme un ange tombé tu secouais tes ailes
Et prenant vers les cieux un lumineux essor....
Jamais les harpes d'or que Dieu lui-même écoute,
Jamais des séraphins les chœurs mélodieux
De plus divins accords n'auraient ravi les cieux.
(*L'Homme.* — *Méditations.*)

Comme un lis sur les eaux, et que la ronce incline,
Sa tête mollement penchait sur sa poitrine.
(*Mort de Socrate.*)

c) *Style des œuvres lyriques en prose.* Le style des œuvres lyriques en prose : *les Confidences*, *Raphaël*, auxquelles nous ajouterons : *le Tailleur de pierre de Saint-Point* et *le Manuscrit de ma mère*, est imagé, vivant, coloré, chaud, plus qu'ailleurs simple, doucement et sincèrement ému,

familier. Certaines pages, qui gardent des pieux souvenirs du foyer, sont proprement exquises. — De ses Lettres, nous ne dirons qu'un mot : elles sont nombreuses ; Lamartine a écrit à ses amis Virieu, Louis de Vignet, à Elvire, à M^lle^ de Canonge, à Dargaud, à M^me^ de Lamartine. Elles sont parfois charmantes d'intimité ou de naïve effusion ; mais le plus souvent aussi leur style rappelle celui de *la Nouvelle Héloïse*.

D. — *L'ŒUVRE DE L'HOMME PUBLIC*

De nos jours, toute la gloire de Lamartine est dans son œuvre poétique. Il n'en fut pas de même pour le poète et pour ses contemporains. C'est que Lamartine s'est cru spécialement doué pour la vie publique, et que la vie publique l'a longtemps retenu. A ce titre, il a laissé des *Discours*, une œuvre historique et des articles de journaux.

a) *Lamartine orateur.*

A l'en croire, sa véritable vocation était pour l'éloquence. Il disait volontiers qu'il avait le « don » — et de fait, dès son apparition à la tribune et aux assemblées populaires, il souleva l'enthousiasme, qui, d'ailleurs, se maintint. Un beau mouvement oratoire se développe dans certaines poésies, surtout dans le fameux *toast aux Gallois et aux Bretons* (*Recueillements Poétiques*) ; mais ses discours en prose furent vraiment remarquables. Lamartine sut couler sa pensée dans un moule nouveau pour lui. C'est que, au « don », il a ajouté le travail. Nous lisons dans ses Lettres des confidences curieuses sur ses efforts pour arriver à pouvoir improviser. Suivant le témoignage de

M. Émile Olivier, il possédait, en effet, par-dessus tout, la qualité supérieure de l'éloquence : il était « improvisateur. » — Cette improvisation consiste en une méditation intense et ordonnée. Lamartine étudie le sujet, le divise, en série les arguments. Il n'écrit que le plan, mais un plan en relief, avec les phrases, voire les mots essentiels. C'est peut-être au souci de ce texte rédigé imparfaitement qu'il faudrait attribuer un certain air guindé que lui reprochaient ses adversaires. Cette froideur venait plutôt, suivant d'autres, de son élégance et de sa haute distinction. Ainsi a-t-on pu dire que les discours de Lamartine étaient un événement littéraire, mais non pas un événement politique ; ils ne le furent qu'un jour, un jour sans lendemain. — C'est que, tout d'abord, l'orateur ne s'enferme pas dans l'exposé des faits ; il y mêle des développements de lieux communs : sur la liberté, sur le progrès, sur les lettres et les sciences, sur la Démocratie, sur la peine de mort. — C'est que, d'autre part, l'orateur ne se borne point au présent, il rappelle le passé, prophétise l'avenir. Ainsi, dans les deux discours relatifs aux fortifications, Lamartine semble annoncer le Paris de la commune. De là, un lyrisme abondant qui ravit la foule. Un des meilleurs morceaux, à ce point de vue, est celui qui se rapporte à la translation des cendres de Napoléon : « Quoique admirateur de ce grand homme, je n'ai pas un enthousiasme sans souvenir et sans prévoyance. Je ne me prosterne pas devant cette mémoire ; je ne suis pas de cette religion napoléonienne, de ce culte de la force que l'on veut, depuis quelque temps, substituer, dans

l'esprit de la nation, à la religion sérieuse de la liberté ; je ne crois pas qu'il soit bon de déifier ainsi, sans cesse, la guerre, de surexciter ces bouillonnements déjà trop impétueux du sang français, qu'on nous représente comme impatient de couler après une trêve de vingt-cinq ans, comme si la paix, qui est le bonheur et la gloire du monde, pouvait être la honte des nations ! Prenez garde de donner une pareille épée pour jouet à un pareil peuple. » — Le langage oratoire de Lamartine est donc d'un magnifique éclat, d'une harmonie ample et sonore, semé d'images frappantes, de formules qui semblent des éclairs : « La France s'ennuie !.... Le parti des bornes. » Il était fait pour subjuguer la foule : « J'ai l'instinct des masses », disait Lamartine. Au fait, son éloquence remporta de plus belles victoires hors du Parlement.

b) *Lamartine historien.*

L'histoire fut pour Lamartine une forme de l'éloquence : *l'Histoire des Girondins*, composée, dans sa plus grande partie, de manière oratoire, continue son action oratoire. C'est qu'au fond l'œuvre est écrite pour un but trop personnel. Mécontent, Lamartine a passé, en 1843, à l'opposition, où il ne trouve point, d'ailleurs, la première place ambitionnée. Il veut, par son livre, remuer l'opinion en sa faveur, en réveillant chez elle la foi aux principes de la Révolution ; il veut surtout exposer au peuple sa propre politique : c'est une sorte de plaidoyer *pro domo* ; aussi, n'est-ce point de l'histoire, mais de l'éloquence lyrique. — Pour le fond même de l'œuvre, Lamartine a-t-il été de bonne foi ? On n'en saurait douter. Ainsi qu'il le dit de Vergniaud, « il adorait la Révolution comme

une philosophie sublime qui devait ennoblir la nation toute entière sans faire d'autres victimes que les préjugés et la tyrannie. » Cette naïve confiance ou plutôt ce manque de clairvoyance a produit un résultat surprenant qui est de détruire l'unité du livre. Lamartine avait choisi pour héros de son œuvre les Girondins ; il les admirait, parce que, comme lui, ils étaient éloquents, et parce qu'il les croyait, comme lui, généreux et libéraux ; mais, chemin faisant, il découvre qu'ils n'étaient ni moins intéressés ni moins sectaires que ceux qui les ont renversés — et il se range du côté des Montagnards. Il a tracé de Robespierre un portrait qui déconcerte : « La vie de Robespierre portait témoignage du désintéressement de ses pensées ; cette vie était le plus éloquent de ses discours. Sa pauvreté était méritoire, car elle était volontaire.... Appelé par l'élection, ensuite, aux fonctions d'accusateur public et de juge de Paris, il avait tout repoussé, tout résigné, pour vivre dans une pure et fière indigence. » O poète ! comme aurait dit Sainte-Beuve. — Le style de cette œuvre est conforme à l'inspiration générale ; il est d'ordre oratoire et lyrique, abondant en beaux mouvements, en images éclatantes, en périodes sonores, en traits capables de frapper et d'émouvoir. Le poète y fait preuve, aussi, d'un grand art de peindre, à condition, d'ailleurs, qu'il ne faille peindre que des personnages de fantaisie : les portraits de Mirabeau, de Vergniaud et de Robespierre sont de fort belle venue, il ne leur manque que la ressemblance.

c) Lamartine journaliste.

Son éloquence a fait encore de Lamartine un journaliste, souvent de premier ordre. — Il est

abondant. Du mois de mars 1849 au 2 décembre 1851, il a rédigé à peu près seul *le Conseiller du Peuple*, écrivant une double série d'articles ; les uns, articles de doctrine sur la politique intérieure et extérieure : les autres, revue et commentaire des événements. — Il est varié. Il aborde tous les sujets : diplomatie, questions militaires, finances, droit, et à tous les problèmes il apporte une solution. Il faut lui rendre cette justice, qu'en certaines matières d'actualité et sur la politique extérieure, il a vu fort juste. Lamartine a écrit, en 1849, cette page sur le danger créé par l'instituteur : elle est, de nos jours, d'une saisissante vérité : « Les instituteurs communaux sont devenus dans plusieurs départements des fomentateurs de haine, de division, de discordes, d'exécrables passions, de stupides doctrines anti-sociales entre les classes de citoyens. Ils se sont laissé séduire comme des hommes sans jugement, ou entraîner comme des hommes sans conscience et sans moralité, à toutes les absurdités prétendues sociales et à toutes les perversités prétendues démocratiques, que les factions socialistes, communistes, terroristes et démagogiques ont voulu semer dans l'esprit du peuple pour le pervertir, pour faire de la propriété un crime, de la République une anarchie, de la société un chaos. Ils se sont faits les missionnaires de cette nouvelle religion qui consiste à nier Dieu, à diviniser la nature, à adorer le plus brutal sensualisme, à renverser les autels, à arracher les bornes des champs, à supprimer la famille.... Ils se sont institués les Grands Prêtres de ce culte de démolisseurs. » — Tous ses articles, d'ailleurs, pré-

sentent le même tour, le tour oratoire : on croirait lire un texte de discours.

Tel est ce poète, singulièrement aimable et distingué. Bien peu furent aimés comme lui, du moins par les natures sensibles et rêveuses. Chose étrange, la critique même lui fut toujours favorable, et les plus austères l'ont exalté avec ferveur. Comme Chateaubriand, il a exercé sur les âmes françaises une influence profonde ; il en a renouvelé la sensibilité, comme l'autre en avait renouvelé l'imagination. La génération qui vient de finir avait hérité de lui, ainsi que de Chateaubriand, avec des nuances encore, son idéalisme vague et son spiritualisme imprécis, le goût des rêveries à nacelle et de la mélancolie maladive, des sentiments délicats peut-être et raffinés, mais souvent ternes, faux et stériles. Nous souhaitons aujourd'hui plus de lumière véritable, d'ardeur féconde et d'énergie virile.

ÉTUDE LITTÉRAIRE*

DE

L'HOMME

(Les Méditations).

Entrée en matière
Circonstances historiques.

Cette Méditation, composée en 1819, est dédiée à lord Byron : « Je n'ai jamais connu lord Byron », écrit Lamartine dans son *Commentaire*. Mais un jour de l'été de 1819, il le vit descendre de bateau

* Nous avons fait, pour Lamartine, l'Étude littéraire des morceaux tout entiers; par là, nous avons voulu montrer comment on peut étudier une œuvre étendue en appliquant

près de Genève. « Ce poète misanthrope, jeune, riche, élégant de figure, illustre de nom, déjà célèbre de génie, passant l'été sous les ombrages des Alpes, les hivers sous les orangers de Pise, me paraissait le plus favorisé des mortels. Il fallait que les larmes vinssent de quelque source de l'âme, bien profonde et bien mystérieuse, pour donner tant d'amertume à ses accents, tant de mélancolie à ses vers. Cette mélancolie même était un attrait de plus pour mon cœur. » Quelques jours après, le poète lut quelques fragments du *Corsaire*, de *Lara*, de *Manfred*. Il devint « ivre de cette poésie ». Dès son retour à Milly, l'hiver suivant, il écrivit « au crayon, sur ses genoux, d'une seule haleine » cette Méditation. Elle est une réponse au pessimisme de Byron. Lamartine, au nom du spiritualisme chrétien, s'applique à réfuter la doctrine désespérante de l'auteur de *Lara*.

Idée générale.

A
ÉTUDE DU FOND
a) *Suite des Idées; sa composition.*

Celui-ci est-il « mortel, ange ou démon »? le poète l'ignore. Mais il admire cet « esprit mystérieux ». En un long préambule lyrique, il le compare au « brigand des airs » :

> Trouvant sa volupté dans les cris de sa proie,
> Bercé par la tempête, il s'endort dans la joie.

Ainsi, Byron semble trouver son enchantement parmi « les cris du désespoir ». Il a dit à l'espérance un éternel adieu et il chante son hymne en l'honneur du « Dieu du mal ». — Mais la révolte

à des poèmes complets, la méthode mise en usage pour des fragments ou des pièces courtes. — Nous n'avons point ajouté l'étude d'un fragment spécial, car elle eût fait double emploi, eût été de pure surcharge.

de l'homme est vaine. « Ignorer et servir », telle est notre destinée : il nous est interdit de pénétrer la cause des choses. Notre révolte est injuste, car

Tout est bien, tout est bon, tout est grand à sa place;
Aux regards de celui qui fit l'immensité,
L'insecte vaut un monde : ils ont autant coûté.

Nous n'avons pas le droit de nous ériger en dieux contre Dieu pour le juger : nous ne voyons pas comme Lui, des mêmes hauteurs et du même coup d'œil. — Pourquoi donc ces instincts de rébellion qui nous tourmentent? le poète cherche ici à définir le mystère de l'homme. Nous sommes des dieux déchus qui avons gardé le souvenir de notre antique grandeur. Nos aspirations et nos élans se brisent aux barrières de nos faiblesses, nos rêves se terminent en un douloureux réveil ou en chutes meurtrières. — Tel fut le sort de Byron. Le poète, lui aussi, a scruté l'énigme du monde; lui aussi, il a connu les affres du désespoir, et il a blasphémé contre l'Inconnaissable; mais, son blasphème, loin de modifier le cours des choses,

N'a pas même eu l'honneur d'irriter le Destin.

Pourtant, une clarté venue d'en haut l'a illuminé. Il a souffert des troubles de l'esprit et des déchirements du cœur; mais cette clarté lui a rendu la paix : aujourd'hui il se courbe devant Dieu, résigné; il exprime ses regrets d'avoir douté et blasphémé, et entonne à Dieu un chant de gloire. — Lamartine achève son poème en invitant lord Byron à la soumission. Qu'il demande à la foi les lumières réparatrices, et il trouvera en elle, avec la paix, l'inspiration des plus beaux chants : jamais,

« de plus divins accords » n'auront résonné sur terre ni aux cieux. Qu'il prenne donc son rang parmi les vrais et grands poètes, « purs enfants de gloire et de lumière »,

Que d'un souffle choisi Dieu voulut animer,
Et qu'il fit pour chanter, pour croire et pour aimer.

Ainsi donc, cette Méditation est composée sous forme d'Épître ou de Discours philosophique : elle est divisée de manière très nette et même avec un ordre tout didactique ; les diverses parties se succèdent et s'appellent naturellement les unes les autres, par le seul mouvement de la pensée. Cette composition manque pourtant de relief ; on n'y remarque point la vigueur de touche de Hugo, ni la force lumineuse des grands maîtres de l'art classique. Le jeu du poète est trop facile ; il eût gagné à resserrer et condenser sa composition : bon nombre de vers sont de pures redites, certains passages ressemblent trop à une brillante amplification.

b) *Intérêt de fond :*

1) *Profession de spiritualisme chrétien.*

Mais ce morceau présente un vif intérêt de fond. — Tout d'abord, l'inspiration générale diffère de celle des autres œuvres de Lamartine. Le poète, cette fois, n'exprime pas des effusions de sentiments, ne chante pas ses regrets ou ses amours ; il traduit des idées philosophiques ; il aborde le plus grand problème qui passionne l'humanité, celui de notre nature et de notre destinée. Il le résout à la lumière de la foi chrétienne. « *L'Homme* » est, en même temps qu'un bel hymne, une profession de spiritualisme contre l'épicurisme mondain et le matérialisme scientifique. Le poète affirme sa croyance en notre survivance dans un monde meilleur ·

cette survivance lui paraît nécessaire, car la disparition de l'intelligence serait une monstruosité; l'éternelle séparation d'avec les êtres chéris répugne à son cœur. La définition qu'il donne de l'homme est inspirée aussi des croyances chrétiennes : un dieu qui se souvient des cieux d'où il est tombé et qui aspire à y remonter ; le poète traduit ainsi la divine origine de l'homme et la chute du Paradis terrestre. Cette poésie est, sans doute, celle où Lamartine a montré le plus de profondeur philoso-

2) *Philosophie superficielle.*

phique. — Or, toute cette philosophie est bien superficielle. Le poète expose par de brillantes images le pessimisme de lord Byron; mais cette définition, rapide comme à dessein et pourtant non dépourvue de gaucherie, reste fort imprécise et vague : Byron est sans espoir ; il chante un hymne de gloire au démon des ténèbres. Qu'y a-t-il là de bien particulier? Qu'est-ce donc qui distingue le pessimisme de Byron de celui de tant d'autres, de celui même du vulgaire, nous ne disons point du pessimisme de Pascal ou d'A. de Vigny ? Qu'est au juste le pessimisme de Byron ? Lamartine fut impuissant à nous l'apprendre. On lit, dans le *Commentaire*, que l'Anglais « se réjouit » fort à la lecture de « *l'Homme* ». Les exagérations verbales du poète ne pouvaient manquer d'amuser l'ironiste. — Lamartine a-t-il pénétré plus profondément la nature humaine, son essence et sa destinée? Non. Ses preuves de survivance et d'immortalité sont d'ordre purement sentimental; elles ne sauraient suffire à notre raison. Nous en avons déjà parlé longuement ailleurs. — Du moins sa définition de l'homme est-elle belle et profonde ? Le poète dit :

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

Mais cela, qui est une définition d'un tour heureux, n'est plus qu'une observation d'ordre banal. Il dit encore :

L'homme est le point fatal où les deux infinis
Par la toute puissance ont été réunis.

3) Apologétique dépourvue d'originalité.

Oui, cela est d'une profondeur prodigieuse, mais c'est une Pensée de Pascal mise en vers. Tout le chapitre des *Pensées* (art. 1er) commençant par ces mots : « Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté » tend à préciser, à développer, à éclairer, à placer en un incomparable relief cette idée des deux infinis entre lesquels l'homme se trouve jeté. De même tout le fameux passage, qui est d'ailleurs d'un beau mouvement lyrique : « Gloire à Toi dans les temps » est manifestement inspiré de Pascal : grandeur de l'homme avec Dieu, misère de l'homme sans Dieu. On y trouve même « l'atome pensant » :

Me voici ! Mais que suis-je ? Un atome pensant.

Ce vers rappelle le passage de Pascal qui laisse infiniment loin les rapsodies du poète : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. « (*Pensées*, Art. 1er, 6.) Certains passages, enfin, semblent rimés après une lecture de Cha-

teaubriand. Il serait aisé, par exemple, de comparer avec *René* la tirade : « Hélas ! Tel fut ton sort... » jusqu'à « l'honneur d'irriter le destin ». Ainsi donc, l'apologétique de Lamartine, qui a le mérite d'être spiritualiste et vaguement chrétienne, reste superficielle et dépourvue d'originalité.

4) Sympathie de Lamartine pour Byron ; Snobisme littéraire ; Etrangeté de cet enthousiasme.

« *L'Homme* » nous intéresse encore en ce qu'il nous révèle une ardente sympathie littéraire de Lamartine : l'enthousiasme pour lord Byron. Il a été séduit par le seul aspect de ce jeune poète, parce qu'il était élégant et misanthrope, parce que, riche et heureux, il paraissait dévoré de mélancolie. Lui aussi, il semblait travaillé par « le mal du siècle ». Lamartine écrivait, après la lecture des fragments du *Corsaire*, de *Lara*, de *Manfred* : « Je devins ivre de cette poésie. J'avais enfin trouvé la fibre sensible d'un poète à l'unisson de mes voix intérieures. Je n'avais bu que quelques gouttes de cette poésie, mais c'était assez pour me faire comprendre un océan ». Cet enthousiasme fut d'ailleurs un snobisme littéraire ; à part Hugo, qui avait le cerveau plus solide, toute la troupe romantique, à la suite de Musset et d'A. Dumas, entonna le dithyrambe en l'honneur du dieu britannique, et proclama lord Byron un grand philosophe et un incomparable génie. Telle admiration n'est que folie. Au fond, lord Byron est un malade et un comédien qui sait admirablement jouer son rôle. Né boiteux, toujours maladif, capricieux et fantasque, il mena une existence scandaleuse. Devenu sceptique à force d'avoir abusé de la vie, il réalisa le paradoxal chef-d'œuvre d'aller mourir sous les murs de Missolonghi pour la défense des Grecs contre les Musul-

mans, qu'il préférait aux Hellènes. Tout en promenant à travers un monde de plaisirs sa misanthropie dédaigneuse qui n'était qu'une pose d'aristocrate corrompu, il étala dans ses ouvrages un pessimisme blasphémateur, destructeur de toute morale et de tout ordre social, la philosophie du Satanisme et de l'anarchie. L'enthousiasme de Lamartine semble bien fait pour nous surprendre.

B
ÉTUDE DE LA FORME.

a) *Beau mouvement lyrique.*

En revanche, « *l'Homme* » est écrit d'un beau mouvement lyrique. Le poète s'est haussé à un sujet grandiose; à ces altitudes, son verbe retentit avec éclat et se développe largement, d'un très bel essor. Tantôt cet essor est amplifié par de puissantes images qui se prolongent et laissent une impression de vigueur : telle la comparaison du génie de lord Byron avec l'aigle farouche et impétueux. Tantôt le poète laisse couler, pour ainsi dire, son effusion lyrique d'un mouvement facile et souple, qui monte sans effort aux plus vertigineuses hauteurs. La célèbre tirade « Gloire à Toi dans les temps » est un hymne magnifique d'ampleur et d'élan. — Mais ce qui frappe surtout dans le morceau, c'est le tour plus précis : le poète a fait effort pour allier au style d'images et d'impressions, le style d'idées. Il cherche à définir, et ses vers, s'ils n'expriment point, de manière complète, des notions philosophiques, ne sont pas dépourvus de justesse et même de relief. Parfois la forme est dense; le vers, ramassé, d'une netteté rare dans l'œuvre de Lamartine, est chargé de choses :

b) *Alliance du style d'idées au style d'images;* d'où, *plus de précision.*

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui souvient des cieux.

Dans la prison des sens enchaîné sur la terre,
Esclave, il sent un cœur né pour la liberté,
Malheureux, il aspire à la félicité.
Il veut sonder le monde et son œil est débile ;
Il veut aimer toujours : ce qu'il aime est fragile !

Pourtant *relief insuffisant.*

Pourtant, en un sujet semblable, on souhaiterait à ce style des lignes mieux fixées, un relief plus sobre et plus expressif. Cette Épître philosophique ne souffre point la comparaison avec une Épître d'Horace ou une page de Lucrèce sur des sujets de même nature. Elle est bien inférieure aussi à la poésie philosophique d'A. de Vigny.

c) *Harmonie.*

Du moins, l'harmonie de ces vers est unique. Lamartine possède à un degré rare le sens des convenances secrètes qui existent entre les choses et notre esprit ou notre cœur : il possède à un égal degré le sens musical, le sens des combinaisons sonores nuancées et des cadences appropriées. Aussi rien de plus vrai, en même temps que de plus berçant, que cette harmonie. Tantôt, elle est toute simple et unie, terne à dessein et comme étouffée : c'est quand le poète cherche à définir avec plus de rigueur :

L'homme est le point fatal où les deux infinis
Par la toute puissance ont été réunis.

Le plus souvent, elle est d'une éclatante et magnifique sonorité, soutenue d'ailleurs d'un rythme grandiose :

L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine ;
Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés
Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés,
Des rivages couverts des débris du naufrage
Ou des champs tout noircis des restes de carnage,

Et tandis que l'oiseau qui chante ses douleurs
Bâtit au bord des eaux son nid parmi les fleurs,
Lui, des sommets d'Athos, franchit l'horrible cime,
Suspend au flanc des monts son aire sur l'abîme,
Et là, seul, entouré de membres palpitants,
De rochers d'un sang noir sans cesse dégoûtants,
Trouvant sa volupté dans les cris de sa proie,
Bercé par la tempête, il s'endort dans la joie.

D'autres fois, les tons s'adoucissent et l'harmonie se voile d'une teinte de mystère et de mélancolie discrète qui en accroît le charme :

Tout mortel est semblable à l'exilé d'Eden :
Lorsque Dieu l'eut banni du céleste jardin,
Mesurant du regard les fatales limites,
Il s'assit en pleurant aux portes interdites.
Il entendit de loin, dans le divin séjour,
L'harmonieux soupir de l'éternel amour,
Les accents du bonheur, les saints concerts des anges,
Qui, dans le sein de Dieu, célébraient ses louanges ;
Et, s'arrachant du ciel dans un pénible effort,
Son œil avec effroi retomba sur son sort.

a) *Négligences.*

L'on pourrait, sans doute, relever dans cette poésie, bien des négligences : des épithètes banales et des adjectifs vagues, des figures et des périphrases usées, des rimes à peines suffisantes ; mais ces défauts disparaissent, comme noyés dans les flots d'une harmonie pure et amplement soutenue.

CONCLUSION.

« *L'Homme* » est, sans contredit, une des plus belles *Méditations :* on y trouve, avec les qualités de forme habituelles à l'auteur, un intérêt de fond rare dans son œuvre, une portée philosophique. L'on sourit vraiment devant le dédain du poète

anglais qui parle de cette poésie comme « de l'œuvre d'un quidam qui avait jugé à propos de le comparer au démon et de l'appeler chantre d'enfer ».

ÉTUDE LITTÉRAIRE
DE
MILLY ou LA TERRE NATALE

(*Harmonies poétiques et religieuses.*)

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques. Idée générale.*

A Florence, vers 1827, Lamartine, secrétaire d'ambassade, songe au pays natal et à la maison paternelle. Un jour, tourmenté de nostalgie, il écrit un poème intitulé *Milly* et l'envoie à sa mère : lui-même, dans son *Commentaire*, nous a livré ces renseignements. De retour en France, le poète a dû remanier la pièce vers 1830. La seconde partie, en effet, est empreinte d'une tristesse profonde ; on y sent l'expression d'un deuil récent. — *Milly* est un magnifique poème de la terre et du foyer.

A ÉTUDE DU FOND. a) *La Composition;* (Diverses parties; Agencement de ces parties).

Le Poème peut se diviser en quelques parties très nettes. — *a*) Un prélude, composé en strophes de quatre vers, où le poète exprime l'émotion que lui cause le nom de Milly ; il évoque, au sein de son exil, les souvenirs et les visions de la petite patrie : les montagnes et les vallons familiers, les saules, les tours qui fermaient l'horizon ; puis les vieux murs, les sentiers, les fontaines ; la chaumière enfin et le toit chéri du pèlerin attardé ; par quelle influence mystérieuse tous ces objets vivent-

ils encore en son âme? — Après ce cri jailli du cœur, le poète, en deux parties inégales, oppose aux splendeurs de l'Italie le charme humble et pénétrant de sa « terre natale ». *b*) Sans doute, rien n'est plus beau que la péninsule italienne : le poète en a vu les « cieux d'azur » ; le long des côtes embaumées, il a entendu gémir « les flots brillants »; il a gravi les collines qui mirent dans les grands lacs leurs fronts « voilés de citrons et d'olives » ; il a contemplé les « fiers sommets »; il a rêvé près du tombeau de Virgile et savouré le charme des souvenirs classiques. Toutes ces merveilles ne l'ont pu captiver : car « son cœur n'est pas là ! » — *c*) A ces merveilles, il préfère une montagne aride

Qui ne porte en ses flancs ni bois ni flot limpide,

montagne plantée de buis, qui s'éboule sous le pied du chevreau ; des « champs avares », des « buissons de ronces », des ceps qui rampent sur le sol ; mais au pied de la montagne se dresse la maison « rustique et sombre » aux murs tapissés de mousse ; à côté d'elle, voici un jardin sans parterres « emaillés », sans pièce d'eau et « cintres de verdures ». Sept tilleuls ombragent et embaument le sol ; dans le rocher se cache un puits ; dans l'enclos une aire est disposée où « la blanche colombe et l'humble passereau viennent picorer les graines ». — Le domaine chéri du poète est détaillé avec minutie ; le contraste avec les splendeurs romaines en fait mieux ressortir la pauvreté ; sur ces splendeurs, Lamartine s'est beaucoup moins étendu ; il n'en a précisé aucune vision ; on sent,

par l'unique différence du procédé, que toutes les sympathies du poète vont au pauvre et aride Milly. Déjà, d'ailleurs, pour mieux marquer son dessein et dégager plus nettement les grandes lignes de la composition, le poète terminait sa description de l'Italie par ces mots : « Et mon cœur n'est pas là. » Cette phrase brève, après une série d'évocations brillantes, prenait une portée singulièrement expressive. Par un procédé analogue, en quelque sorte parallèle, Lamartine, après avoir détaillé la description de Milly, la résume en quelques vers pour en dégager mieux la tristesse et la solitude ; puis conclut : « Et c'est là qu'est mon cœur ! » Ce développement est donc composé avec un ordre et une rigueur rares dans l'œuvre de Lamartine. — *d*) Mais d'où vient la prédilection du poète pour un pays si désolé ? C'est que tout, dans ce paysage, lui rappelle de précieux souvenirs et lui « parle une langue aux intimes accents » ; parmi ces souvenirs et ces accents, son cœur se retrouve lui-même. Lamartine en traduit les émotions profondes — d'une manière générale d'abord : partout, dans cet horizon, son œil découvre des amis ; dans chaque arbre et chaque pierre, dans les sentiers étroits, les minces ruisselets et la plus humble masure — d'une manière très précise ensuite : sur ce banc rustique s'asseyait son père, conversant avec les laboureurs ou narrant les grandes scènes de la Révolution ; à cette place vide, sa mère, au retour des visites chez les pauvres et à l'église, développait à l'enfant candide les beautés de la religion. Là, près du « moulin monotone », sous les peupliers ou à leur cime, il

« folâtrait » avec ses sœurs. — *e*) Aux regrets d'un tel passé succèdent les inquiétudes pour l'avenir : Milly n'est plus qu'un « nid désert »

D'où l'hirondelle a fui pendant de longs hivers.

Le poète l'oppose à ce qui fut le nid de sa jeunesse, en un tableau rapide : le spectacle lui déchire l'âme, et l'émotion le contraint à glisser sur des images si douloureuses. Qui sait? Un étranger, peut-être, achètera la maison. Dieu écarte ce malheur ! Peut-être l'étranger dépouillerait l'orphelin et blasphémerait le nom du Seigneur dans la demeure où Il fut béni ! Que plutôt les murs écroulés jonchent le sol, que sur les ruines mêlées de ronces l'oiseau bâtisse son nid et le lézard vienne se chauffer au soleil! — *f*) Pourtant, dans une conclusion d'accent apaisé, le poète exprime un espoir et un souhait. C'est de vieillir entre ces « monuments de ses simples amours » et d'être enseveli dans les champs paternels

..... Près des lieux où dort l'humble espoir du chrétien,

pour revoir encore Milly au matin du jour qui ne finira pas.

(b *Intérêt de fond.* Hauteur et sincérité des sentiments :

Il serait malaisé de trouver dans l'œuvre de Lamartine une composition plus rigoureuse et un développement plus régulier. Pourtant, c'est surtout par la hauteur et la sincérité des sentiments que vaut ce poème.

1) *Poème de la terre natale.*

Milly est le poème de la terre natale : il en exprime le charme austère, la vie intime, qu'elle soit effacée dans le lointain ou qu'elle ressuscite dans la vivacité du souvenir. De cette terre, Lamartine

a contemplé avec amour les phénomènes, les modifications successives, les légers contours et les moindres objets ; il s'est penché sur ces mottes, sur ces sentiers, sur le tronc des grands arbres pour en sentir les palpitations, et il chante cette vie profonde en accents attendris. Une âme s'épanche ici, tout entière, sur la terre maternelle. Nous avons déjà dit que Lamartine fut un « terrien », né « parmi les pasteurs » et incorrigible « vigneron ». Il a le droit de figurer, à une place choisie, parmi les poètes de la terre, car il faut remonter à la Bible, à Homère, à Virgile, pour rencontrer de si magnifiques tableaux de la vie rustique. « Il a retrouvé la grâce et l'élan des peuples jeunes, et il sait voir la lumière qui brille sur les campagnes comme aux premiers temps du monde et que n'aperçoivent même plus, par leurs fenêtres, les yeux fatigués de tous nos poètes en chambre. » (H. Bordeaux : Conférence sur les Poètes du foyer : *La Revue du foyer*, 1er juillet 1913). Il y a dans *Jocelyn* et dans *Geneviève*, ou l'Histoire d'une servante, des scènes pastorales dignes d'Homère. Qui ne connaît, par exemple, au IXe chant de *Jocelyn* l'épisode des laboureurs?

O travail, sainte loi du monde,
Ton mystère va s'accomplir !
Pour rendre la glèbe féconde,
De sueur il faut l'amollir.
L'homme, enfant et fruit de la terre,
Presse les flancs de cette mère
Où germent les fruits et les fleurs ;
Comme l'enfant mord la mamelle
Pour que le lait monte et ruisselle
Du sein de sa nourrice en pleurs.

Par son amour de la terre, Lamartine est le père du grand Mistral qui, des gouttes de sueur tombées sur le sol des campagnes pacifiques, fait des perles de lumière : d'autres poètes encore, de nos jours, reviennent aux mêmes sources pures d'inspiration : c'est l'honneur d'un Vermenouze trop tôt fauché par la mort, d'un François Fabié, d'un Gustave Zidler ; avec une spéciale ferveur et des accents plus émouvants par leur simplicité même, quoique d'un essor moins puissant que le chantre de Mireille, Francis Jammes, le doux et pur Béarnais, célèbre la vie des champs, le retour des mêmes travaux et des mêmes saisons,

Le bonheur que Dieu donne à la vie ordinaire,

— et l'on voudrait que Lamartine n'eût exercé qu'une aussi salutaire influence.

2) *Poème de la maison.*

Poème de la terre, Milly est plus encore le poème de la maison ; il est le poème de la terre parce qu'il est celui de la maison ; le pauvre coin du Mâconnais chanté par Lamartine lui est si cher et il l'a chanté d'une émotion si harmonieuse, parce que ce coin cachait le foyer. Le poète ranime en son cœur, et pour nos yeux, la vie de ce foyer. De la maison, les moindres objets sont précieux et il les détaille avec tendresse. Pourquoi? C'est que, sans doute, ils furent les témoins de ses premières joies et de sa venue à la vie, mais surtout c'est qu'ils rappellent au cœur aimant du poète les êtres qui bâtirent ou gardèrent la maison, ceux qui donnèrent le jour à la famille, aux frères et aux sœurs, qui à lui-même firent, avec des soins jaloux, une âme douce et belle, ceux qui ont sanctifié les vieux

murs et les objets familiers, par leur labeur et leur souffrance quotidienne, par leurs prières et leur haute vertu. Tous ces êtres, à qui il doit ce qui est bon en lui, Lamartine les évoque en images rapides ou frappantes : le père à la « voix mâle et sévère », le chef qui,« racontant sa vie, enseignait la vertu » ; puis les sœurs à peine entrevues, cette fois, dans leur blancheur de colombe, les sœurs folâtrant avec le frère, tandis que « le vent joue avec leurs blonds cheveux. » La mère surtout occupe le souvenir du poète ; nous avons dit quel culte lui voua Lamartine, pour sa tendresse délicate, pour sa rare beauté et pour sa vertu. L'œuvre du poète abonde en images de cette sorte. En combien de pages émues il a redit sa foi naïve et enthousiaste, son dévouement, sa charité ! C'est principalement dans *les Confidences*. En certain endroit du livre V, il décrit l'allée du jardin où elle méditait, et il ajoute : « à présent encore, après tant d'années que son ombre seule s'y promène, je respecte l'allée de ma mère. Je baisse la tête en la traversant, mais je ne m'y promène pas moi-même, pour ne pas effacer sa trace. » — Ici, l'expression de ses souvenirs revêt une émotion plus pénétrante : on sent que le poète souffre cruellement de la perte récente de sa mère ! Avec quelle tristesse discrète il évoque la place qu'elle occupait jadis ! Grande et salutaire poésie ! Lamartine, cette fois, sème de beaux sentiments ; il contribue à fortifier les saines vertus de la nation, à sauvegarder la race et la cité. Il rentre par là dans la lignée des grands poètes grecs, Homère, Sophocle, Corneille, des grands moralistes qui furent de grands saints, tel saint François de

Sales, le poète « de la quenouille et du fuseau ». En ce point il rejoint Hugo qui, lui aussi, a chanté la famille en termes magnifiques et émouvants; mais il semble que la tendresse de Lamartine ait quelque chose de plus large, de plus humain, de plus profond et de plus délicat. Sur ce point encore, il tient la gloire d'être un précurseur. L'élite de nos poètes célèbre les charmes et les grandeurs de la maison. Qui n'a présentes à l'esprit les scènes d'intérieur de F. Coppée, par exemple ces vers exquis :

J'écris près de la lampe. Il fait bon, rien ne bouge.
Toute petite, en noir, dans le grand fauteuil rouge,
Tranquille auprès du feu, ma vieille mère est là.
Elle songe sans doute au mal qui m'exila.....
Elle met une bûche au foyer plein de flammes.
Ma mère, sois bénie entre toutes les femmes !

D'un souffle plus large, l'auteur du *Poème de la Maison*, M. Louis Mercier, chante la grande paix descendue en son âme des vieux murs, et parle souvent des anciens. Il s'attendrit sur les menus objets : la porte, la cheminée, la table, le lit, le Christ ; puis il adresse aux ancêtres laboureurs cette admirable invocation :

O bons semeurs de blé qui furent mes ancêtres,
Et qui du lit des morts rêvez de nous, peut-être,
Que vos mânes profonds ne soient pas offensés
Si je n'ai pas marché les pieds dans votre trace,
Si je n'ai pas, fidèle à l'œuvre de ma race,
Repris votre sillon où vous l'aviez laissé.

O morts, pardonnez-moi ! Si la maison natale,
Si les champs qui, devant les fenêtres s'étalent.

Ne m'ont pas vu, pareil aux hommes d'autrefois,
Pousser par les guérets la charrue ou l'araire,
Si je n'ai pas, comme eux, ensemencé la terre,
Lui consacrant, comme eux, mes espoirs et ma foi,

Je n'en garde pas moins, dans le sang de mes veines,
Dans mon cœur délivré des ambitions vaines,
Et jusque dans la moelle intime de mes os,
Un indomptable amour pour cette terre amie,
Que tous ceux de chez nous ont aimée et servie,
Avant de prendre en elle un suprême repos.

Enfin, nos meilleurs romanciers, les plus authentiques représentants de la culture nationale et les plus véritables semeurs d'idées françaises, réagissant avec un zèle magnifique contre les démolisseurs qui font « brûler » la maison, se sont donné la mission d'en relever les ruines ; ils travaillent à faire aimer, en même temps que la terre maternelle, le foyer protecteur des vertus, ses douceurs profondes et ses magnificences cachées, afin de rendre aux générations qui montent le sens des réalités et des devoirs austères. A la tête de cette phalange, il nous plaît de saluer l'auteur de *La Terre qui meurt*, de *Donatienne*, des *Noellet*, du *Blé qui lève*, l'auteur des *Roquevillard* et de *la Maison*.

B
ÉTUDE DE LA FORME.
a) *Défauts ; Négligences diverses.*

Poème du foyer et de la terre, Milly est écrit d'une langue riche d'harmonie et d'émotion. — Il est facile, sans doute, d'y relever des défauts : un bon nombre d'expressions banales ou imprécises : « Nous montions sur sa trace à l'autel du Seigneur », « l'airain sonore », « comme le passager

qui des vagues descend » — des incorrections : les vers :

> Une aire où le fléau sur l'argile étendue
> Bat à coups cadencés la gerbe répandue
> Où la blanche colombe et l'humble passereau
> Se disputent l'épi qu'oublia le râteau,

ne dépendent de rien — un barbarisme : vêtissait pour vêtait — des termes impropres amenés par la rime : « leurs fleuves en poudre », « ce sont là les séjours, les sites, les rivages », « du jour sans soir la première étincelle » — des mots exagérément poétiques : parvis, urne, portique, Philomèle, — trop d'amplification de Rhétorique, sur le modèle de Delille : en ce genre, il faut surtout citer le passage commençant par ces vers :

> J'ai vu ces fiers sommets, pyramides des airs,
> Où l'été repliait le manteau des hivers.

b) *Qualités :*
1) Emotion sincère et ardente
2) Simplicité

Pourtant, ces vers nous remuent profondément : c'est qu'il s'en dégage une émotion sincère et ardente ; l'âme du poète, pénétrée de souvenirs et d'impressions, s'exprime sans détour comme sans recherche ; ce poème est assurément, avec *la Vigne et la Maison*, un de ceux où l'émotion est traduite avec le plus de simplicité. — Cette simplicité présente un cachet plus touchant, car elle est d'ordre intime. En même temps qu'il exprime ses sentiments, le poète évoque à nos yeux des objets familiers dont la seule vision nous charme et dont nous comprenons le regret en son cœur. Il est à noter que les visions sont ici généralement directes ; peu de comparaisons, peu d'intermédiaires ; les

images d'ailleurs sont particulièrement naturelles et d'une grande richesse d'expression :

Il résonne de loin dans mon âme attendrie
Comme les pas connus ou la voix d'un ami....
Des îles qui semblaient le lit d'or du soleil....
Où l'été repliait le manteau des hivers....
La vie a dispersé, comme l'épi sur l'aire,
Loin du champ paternel les enfants et la mère,
Et ce foyer chéri ressemble aux nids déserts
D'où l'hirondelle a fui pendant de longs hivers....
Et le lierre, flottant comme un manteau de deuil....
Et ce dernier sillon où germe une autre vie....

3) Harmonie. L'harmonie de ces vers est toujours admirable. Le poète en possède le don à un rare degré. « Mon père, a-t-il écrit dans la Préface des *Méditations*, avait une voix sonore, douce, grave, vibrante comme les palpitations d'une corde de harpe. Tout en creusant mes flûtes de sureau, j'écoutais, je comprenais, je sentais.... » Lui-même sait excellemment le secret de ce « langage cadencé comme une danse des mots dans l'oreille » ; des « hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide » :

Ou s'ouvrant devant moi, sans rideau, sans limite,
Me montrer l'infini que le mystère habite....
Creuser de frais vallons que la pensée adore,
Remonter, redescendre, et remonter encore....
Ces champs que la Sibylle à ses yeux déroula,
Et Cume, et l'Elysée : et mon cœur n'est pas là.

Il sait le secret des consonances et des combinai-

sons mélodieuses, charme pour l'oreille, satisfaction pour l'esprit :

Un cœur palpite au nom de quelque humble masure,
Et sous les monuments des héros et des dieux
Le pasteur passe et siffle en détournant les yeux....
Ces brises dont mon âme a retenu l'accord....

4) Mouvement nuancé.

Enfin, le mouvement suit d'un jeu facile et souple les nuances de l'impression ou les phases de la description. Les strophes du Prélude sont les plus courtes : c'est le rythme qui convient le mieux à une effusion ardente de l'âme ; pour marquer la gradation du sentiment, les trois dernières strophes forment une seule période soutenue d'un élan magnifique. Le tableau qui suit se développe en une période large et de vive allure, malgré son uniformité berçante, durant quarante vers. Lamartine, d'ailleurs, excelle à enlever la grande période lyrique. « La période lamartinienne, dit J. Lemaître, plus vaste encore, ou, pour mieux dire, plus allongée que celle d'Hugo, presque sans coupes ni enjambements, par conséquent uniforme dans son cours — avec sa profusion de participes présents, et ses «si» et ses «quand» éternellement reproduits, — et qui, se terminant presque toujours sur une énumération, ne s'arrête que lorsque l'imagination du poète a épuisé les objets énumérables, est une vague immense, aux plis symétriques et souples, qui monte, se gonfle et expire, « où le ciel est bercé » et qui nous berce. » (*Les Contemporains*, VI[e] série, p. 125). — Puis, quand l'émotion se fait plus douce, comme plus recueillie, le rythme est contenu, semblable à celui d'une prose familière,

où les objets se détaillent et où s'épanchent avec une tendresse mélancolique les régrets, les souvenirs, les rêves et les appels du cœur :

> Le ruisseau, dans les prés, dont les dormantes eaux
> Submergeaient lentement nos barques de roseaux,
> Le chêne, le rocher, le moulin monotone,
> Et le mur au soleil où, dans les jours d'automne,
> Je venais, sur la pierre, assis près des vieillards,
> Suivre le jour qui meurt de mes derniers regards.
> Tout est encor debout : tout renaît à sa place ;
> De nos pas sur le sable on suit encor la trace ;
> Rien ne manque à ces lieux qu'un cœur pour en jouir.
> Mais, hélas, l'heure baisse et va s'évanouir.

On le voit, le mouvement de cette poésie, varié sans doute, et non dépourvu de coupes, garde pourtant dans son ensemble une certaine uniformité. Par là, il traduit, en toute exactitude, les nuances molles et souples des sentiments du poète. Les vers de Lamartine ne présentent jamais la forme heurtée et choquante des vers romantiques ; ils ont l'ordonnance majestueuse, la fluidité, l'harmonie des vers de Racine ; ils n'en ont point la vie profonde et intense, la lumière éclatante et toujours discrète, le relief nettement fixé sous des formes voilées de grâce.

Conclusion. Tant d'émotion et d'harmonie, des sentiments si délicats et si sincères, méritaient un meilleur destin ; Milly fut vendu le 8 décembre 1860. Lamartine septuagénaire écrivait le 26 mars 1863 : « Jusqu'ici, tous mes ennemis et tous mes créanciers semblent s'être donné rendez-vous sur mes

uines. » Ces mots jettent une clarté lugubre sur e Chant de « la terre natale ».

ÉTUDE LITTÉRAIRE

DE

LE CHÊNE

(*Premières Harmonies poétiques et religieuses.*)

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques.*

Dans le *Commentaire* de cette poésie, Lamartine écrit : « Il y a aux bains de Caseiano, en Toscane, entre Pise et Florence, un chêne qui était déjà fameux par sa masse et sa vétusté dans les guerres de 1300 entre les Pisans et les Toscans. Il n'a pas pris un jour ni un cheveu blanc depuis ces cinq siècles. Sa tige s'élève aussi droite sur des racines aussi saines, à quatre-vingts pieds du sol ; et ses bras immenses qui poussent d'autres bras innombrables, comme un polype terrestre, n'ont pas une branche sèche à leurs extrémités. Il a mille ou douze cents ans, et il est tout jeune. C'est assis sous ce chêne de Casciano que j'écrivis cette *Harmonie* en 1826. » — L'insistance avec laquelle Lamartine décrit la vigoureuse longévité de l'arbre montre bien qu'à sa vue il a été frappé par l'idée d'éternité, que cette idée fait le fond de *l'Harmonie* et en inspire les idées successives. — Ce morceau nous paraît donc d'un intérêt supérieur, intérêt de même ordre que *l'Homme*, d'ordre philosophique et non plus purement sentimental.

Idée générale.

A
ÉTUDE DU FOND.
a) La composition.

« *Le Chêne* » est composé de trois parties : *a*) la naissance de l'arbre. Tout d'abord, un gland tomba sur la terre. Un aigle le saisit, l'emporta dans son aire et les jeunes aiglons aiguisaient leur bec contre son écorce. Du nid il roula sur un grain de sable, puis un peu de poudre se posa sur lui; au printemps survint une ondée : ce fut la vie — la vie, mystère devant lequel les sages comme les ignorants demeurent surpris et sont contraints d'admirer. — *b*) Développement et maturité du chêne. Donc « il vit, ce géant des collines » ; avant de paraître au jour, il pousse dans le sol de profondes racines, car il devra lutter contre la tempête. Ainsi « le jeune navire », avant d'affronter les flots, plonge son ancre dans le sable. Il vit, mais d'abord il dépasse à peine « le brin d'herbe » ; il boit la rosée, il grandit. Et tandis que les tours bâties par les mains des hommes s'effondrent, tandis que le granit s'effrite et que les générations s'écoulent, « il rajeunit ». Il prend une vigueur toujours nouvelle. Son feuillage, où s'abritent les oiseaux, devient plus vaste et plus épais ; son ombre, de jour en jour plus étendue, protège pasteurs et troupeaux ; au loin il sert de phare aux navigateurs. Dans les fentes de son écorce, dans ses racines, vivent des cités d'insectes. Et tant de vie est sortie d'un gland... — *c*) Explication du mystère : puissance créatrice et sagesse de Dieu. Ces torrents d'âme et de vie sont l'œuvre féconde du Seigneur ; le poète en salue la force, la sagesse, la prévoyance, la bonté.

La composition de ce morceau est donc remarquable par son ordonnance régulière et sa structure

lassique : une idée centrale vers laquelle con-ergent les parties secondaires, très nettes, logique-ient et naturellement subordonnées. De plus, le ymbole qui sert à traduire l'idée philosophique, st d'un choix heureux.

b) *Intérêt de fond.*

L'intérêt de fond n'est pas moindre. L'idée domi-ante du poème est, nous l'avons déjà dit, celle 1) *Éternité de Dieu.* l'éternité. L'âme religieuse du poète s'élève, d'un ssor naturel, jusqu'à la pensée de Dieu. « L'homme, crit Lamartine dans son *Commentaire*, est obligé e compter par jours. Ces arbres comptent par iècles, les rochers par la durée d'un globe, les toiles par la durée du firmament. Qu'est-ce donc e celui qui ne compte par rien, et pour qui toutes es durées relatives sont un jour qui n'a pas encore ommencé ? » N'est-il pas vrai, d'après ces lignes, ue la morale de cette *Harmonie* pourrait être ainsi ormulée : Dieu seul peut jouer avec le temps et vec l'espace ?

2) *Providence.*

« *Le Chêne* » soulève une autre question religieuse : a Providence. L'auteur du *Désespoir* la résout sui-ant la doctrine chrétienne. Ce gland, jouet des iseaux, n'a point germé par l'effet de circonstances ortuites. Lamartine confesse l'action « d'une intel-igence divine, qui presse, calcule, devine et s'or-anise pour sa fin. » L'auteur paraît plus fortement onvaincu que dans la Méditation sur *l'Homme*, édiée à Lord Byron. Cette ardeur du sentiment eligieux n'est point pour nous surprendre. Dans a Préface des *Harmonies*, le poète parle des « âmes néditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies... Elles cherchent en elles-mêmes et dans la création

qui les environne des degrés pour monter à Dieu
des expressions et des images pour se révéler
Lui ». Telle est l'inspiration d'où procède « *l*
Chêne; » de la même inspiration semblent dérive
Jéhovah et *Suite de Jéhovah*, *l'Humanité* et *l'Idée d*
Dieu. Du reste, dans l'ensemble des *Harmonies*
l'âme de Lamartine cherche à « se perdre et à s
reposer dans la contemplation de Dieu », (Préface
au sein même de la nature.

3) *Sentiment de la nature.*

Enfin, nous retrouvons dans cette poésie le senti
ment profond de la nature, si souvent exprimé. L
poète a senti et aimé le mystère des grands arbres
leur symbolisme profond, leurs voix, les réserve
de vie qu'ils enserrent en leurs racines ou leu
feuillage. C'est là une forme toute spéciale du sen
timent de la nature. — Il est remarquable que le
grands poètes descriptifs ou épris des charmes d
la campagne, gardent un culte pour ces témoin
des siècles passés. On se rappelle les strophes élo
quentes de Ronsard *aux Bûcherons de la forêt d*
Gastine et la piété attendrie dont le poète chante l
Chêne :

> Adieu, Chesnes, couronne aux vaillants citoyens,
> Arbres de Jupiter, germes Dodonéens,
> Qui premiers aux humains donnastes à repaistre...

Sait-on qui a le mieux parlé des feuilles des arbres
Qu'on ne cherche point parmi les Romantique
C'est M^me^ de Sévigné. A Livry, aux Rochers, el
se plaisait à suivre les nuances changeantes d
bois. Un 3 novembre, elle a fait exprès le voyag
de Livry pour constater les progrès de l'automne
« Je suis venue ici, écrit-elle, achever les beau

ours et dire adieu aux feuilles ; elles sont encore outes aux arbres ; elles n'ont fait que changer de ouleur : au lieu d'être vertes, elles sont aurore, t de tant de sortes d'aurore que cela compose un rocart d'or riche et magnifique, que nous voulons rouver plus beau que du vert, quand ce ne serait ue pour changer. » Elle plaint sa fille d'habiter n pays où les arbres demeurent pareils ; au printemps éternel elle préfère la diversité des saisons : Il vaut mieux reverdir que d'être toujours vert. » — Plus près de nous, Victor de Laprade a célébré e mystère des forêts antiques et flétri avec amerume les destructeurs des chênes :

La terre se dépouille et perd ses sanctuaires,
On chasse du vallon ses hôtes merveilleux !
Les dieux aimaient des bois les temples séculaires
La hache a fait tomber les chênes et les dieux.
(*La Mort du Chêne.*)

Au cours de son œuvre, René Bazin a maintes fois exprimé l'âme des grands arbres et traduit l'émotion qu'inspirent ces géants. Dans *le Blé qui lève*, au premier chapitre, il y a une scène sobre et pathétique entre Renard le garde et Michel de Meximieu. « Tu es sûr, Renard, que le chêne a cent soixante ans? — Oui, monsieur le Comte; il porte même son âge écrit sur son corps : voilà les huit traits rouges; je les ai faits moi-même au moment du balivage. — Eh oui, tu l'as sauvé, et maintenant on veut que je le condamne à mort! Non, Renard, je ne peux pas! Cent soixante ans! Il a vu cinq générations de Meximieu... Le patron souriait au chêne et lui disait tout bas : « Allons,

mon bel ancien, te voilà sauvé ; je reviendrai te voir, quand tes feuilles auront poussé. » L'arbre montait, effilé, élégant, laissant tomber l'ombre vivante de ses branches sur les taillis dévastés. — Vois-tu, Renard, reprit Michel de Meximieu, qui suivait sa pensée, je les aime bien, mes arbres : ils ne me demandent rien ; je les connais de longue date ; je vois leur pointe de la fenêtre de ma chambre ; ils sont des amis plus sûrs que ceux qui les abattent... » Les grands arbres ont inspiré à nos maîtres écrivains des pages émues et harmonieuses. Quoi d'étonnant ? Ils sont la parure des paysages ; ils répandent sur la terre l'ombre et la fraîcheur ; sous leur feuillage, peuplé de nids et de chansons, la poésie éclôt pour s'envoler, légère, sur l'aile des leurs brises. Ne semblent-ils pas destinés à abriter et défendre l'intimité des confidences, la pudeur des rêves ou des souvenirs, la ferveur des méditations ? « Cela fait, dit Mme de Sévigné, un silence, une tranquillité et une solitude que je ne crois pas qu'il soit aisé de rencontrer ailleurs. » Dans les allées profondes, elle pouvait mieux cultiver son sentiment maternel. Et puis, que sais-je encore ? Les grands arbres dont la vie se compte par siècles gardent, parmi l'universelle succession, le souvenir des aïeux et la longue traînée des familles. — Lamartine avait l'âme trop belle pour n'en pas sentir la haute poésie.

B
ÉTUDE DE LA FORME.

a) *Défaut : Négligences diverses.*

En revanche, il n'a pas suffisamment soigné la forme de ses vers. L'harmonie est en général négligée ; on n'y trouve point au même degré que dans *Milly* ou telle autre *Méditation* la richesse expressive

des sons. Le morceau semble trop une belle improvisation. Outre ce défaut d'harmonie, on y rencontre bien des images fausses ou incohérentes; ainsi le poète a tort de comparer le chêne qui se creuse des « fondements, comme une tour » au jeune navire qui, de son ancre, va chercher le sable « au fond des vallons mouvants »; il a tort de parler du « sang » du chêne « ivre de vie », des « cheveux de sa tête », de « ses toits habités »; toute la strophe où il le compare à un lutteur est remplie d'incohérences et d'exagérations :

> Ses bras que le temps multiplie,
> Comme un lutteur qui se replie
> Pour mieux s'élancer en avant,
> Jetant leurs coudes en arrière,
> Se recourbant dans la carrière
> Pour mieux porter le poids du vent.

En outre, il est aisé de relever dans le morceau des expressions vagues ou impropres : « la poudre du sillon », « l'ouragan sonore », « torrents d'âme », « l'hiver effeuille le granit », « le germe éteint où couve la sève » ; des rimes pauvres ou inattendues : main, enfin — terre, aise (celle-ci est même tout à fait insuffisante) — matelots, flots — solitaire, séculaire — mobile, fragile.

b) *Qualités : Fluidité abondante; Aisance; Richesse du rythme.*

Pourtant, cette poésie est remarquable par son abondante fluidité, l'aisance souveraine de son essor. Aussi, le rythme est-il d'une richesse singulière. Il y a là un très heureux mélange de modulations et de mesure, c'est-à-dire de systèmes rythmiques : les formes diverses en sont réglées sur l'idée ou le sentiment, d'après les différentes parties de la

composition. Dans la longue série des strophes qui expriment la croissance de l'arbre, le mouvement est soutenu d'un souffle lyrique, facile et puissant, oratoire, malgré la brièveté de la mesure : oratoire par l'ampleur des développements, des énumérations, des images, par le tour périodique de certaines strophes, par la répétition de certaines locutions

Il vit, ce géant des collines....
Il vit, le colosse superbe !...
Et son vaste et pesant feuillage....
Et pendant qu'au vent des collines...,
Et ces torrents d'âme et de vie...
Et ces mondes de créatures....
Et moi je dis....

Cette beauté du mouvement est mieux accentuée par le relief du dernier vers de chaque strophe, qui attire l'attention de l'esprit, en suspendant la coulée des vers et qui souvent est renforcé par un contraste :

Les sillons où les blés jaunissent
Sous les pas changeants des saisons,
Se dépouillent et se vêtissent....
Le fleuve naît, gronde et s'écoule,
La tour monte, vieillit, s'écroule,
L'hiver effeuille le granit....
Et lui ? Voyez, il rajeunit !

Conclusion. Malgré de graves négligences de forme, « *le Chêne* » reste un chef-d'œuvre, un des meilleurs morceaux des *Harmonies*. Il vaut surtout par la hauteur et la sincérité du sentiment religieux qui l'inspire, par la profondeur du sentiment de

la nature, par l'intérêt de l'idée philosophique qu'il exprime en une poésie facile, d'un mouvement large et souple.

ÉTUDE LITTÉRAIRE
DE
A NÉMÉSIS
(*Recueillements poétiques.*)

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques.*

En juillet 1831, Lamartine posait sa candidature « sur l'Océan et sur le Var »; à Dunkerque et à Toulon; les Orléanistes, nombre de libéraux et de Bonapartistes firent rage contre lui. Parmi ces adversaires, se distingua Barthélémy. Il avait fondé un journal en vers, *Némésis*, « satire hebdomadaire », où il attaquait violemment les hommes au pouvoir, sans ménager Henri V, les Carlistes, le Pape. Dans un article intitulé « Lettre à M. de Lamartine, candidat à la députation », qui est un chef-d'œuvre d'esprit alerte et de fine ironie, Barthélémy raillait les « Gloria Patri délayés en deux tomes » de Lamartine, lui reprochant de délaisser la « cithare hébraïque » pour solliciter un mandat, et, qui pis est, de ramasser des « titres », des « rubans », des « liasses de billets de banque, avec sa main d'Archange ». Enfin, terminant par une mordante épigramme, il l'invitait à

présenter sans peur le nom de Lamartine
Aux électeurs de Jéricho !

Vivement blessé de ce coup, Lamartine répondit par les strophes enflammées : « *A Némésis* ». Jamais le poète ne trouva de plus vigoureux accents et

n'atteignit à une perfection si achevée dans la forme même.

A ÉTUDE DU FOND. a) *Composition.*

Attaqué, le poète prend à partie ses détracteurs: ils ont, eux, profané leur Muse, en l'asservissant à la haine, et en coupant les « ailes de cet ange » ; ils ont coiffé de serpents la déesse, et, la jetant au milieu des clameurs de la foule, ils l'ont changée en Némésis. Lui, il n'a point agi de la sorte. — Après cet exorde violent et dru, dans une strophe antithétique, le poète caractérise la pureté et l'élévation de sa Muse. Il l'a conduite « au fond des solitudes », il a « couronné son front d'étoiles immortelles », et en retour il ne lui demande que des chants pour Dieu et pour les êtres qu'il aime. Si, d'ailleurs, la Muse a semé de l'or sous ses pas, le poète n'en doit pas rougir : l'origine de sa fortune est pure et il en fit un noble usage. — Brusquement, l'indignation éclate : Lamartine revendique le droit de quitter la poésie pour descendre dans l'arène. N'est-ce pas même un devoir sacré ? Qui donc pourrait chanter « pendant que Rome brûle », pendant que les vrais citoyens frémissent devant l'émeute, devant les torches et les glaives ? Pourquoi ses adversaires lui interdiraient-ils de défendre la liberté ? Il l'a aimée, chantée avant eux. A-t-il par hasard aliéné ses droits de citoyen ? De quel front alors l'appeler « Esaü de la liberté ? » Barthélémy l'a défendue contre l'autorité des rois; il la défendra, lui, contre la tyrannie brutale de la populace. — Le grand éclat tombe : le poète prévoit le jour où son détracteur regrettera de l'avoir outragé et arrachera de sa lyre une corde « où la

haine a vibré ». Quant à lui, de cette « amertume » il ne gardera pas même le souvenir, car son âme

> ....Est un feu qui brûle et qui parfume
> Ce qu'on jette pour la ternir.

Ainsi donc, cette composition lyrique est très simple, très nette. La vibration de la passion, l'ampleur du souffle n'ont pas nui à l'ordonnance; la rigueur de composition ne fait qu'accroître la force du morceau.

b) Portée du fond : Du rôle social et politique du Poète.

Il tient une haute portée par la question qui s'agite. Que revendique Lamartine ? Le droit pour le poète de se mêler aux luttes politiques. Que dis-je ? cela lui semble un devoir. N'est-ce pas une théorie périlleuse ? A écouter les « rêveurs sacrés », comme dit Victor Hugo, les peuples ne courent-ils pas risque d'être abusés par des mirages et d'aller aux abîmes, conduits par « les accords de la lyre » ? Sans doute, il importe de se tenir en garde, et un Orphée, en matière d'administration, ne saurait valoir un Richelieu. — En revanche, le poète doit-il être simplement le « joueur de flûte » que Platon couronnait de fleurs pour le chasser de sa République ? Ne peut-il pas prétendre, en dépit de Malherbe, à être plus utile « qu'un bon joueur de quilles » ? En d'autres termes, doit-il se borner à faire de « l'art pour l'art » ? N'a-t-il pas le droit et le devoir de défendre en beaux vers de nobles sentiments, de grandes idées ? Assurément, telle est sa fonction naturelle, en raison même des dons qui lui furent départis. Dans tous les temps, ceux-là ont contribué au salut de l'Etat, qui furent, dans leurs œuvres, des semeurs d'idéal. — Il importe

cependant que le poète sache rester modeste. Qu'il éclaire et vivifie par la pure beauté de ses chants, sans toutefois prétendre à un « sacerdoce » et se désigner comme « mage » et « pasteur » des peuples. C'est pour avoir manqué de modestie que V. Hugo fut si ridicule. « Je fais mon métier de flambeau », disait-il pompeusement. Il y a dans *les Contemplations* une poésie intitulée « *Mages* » et c'est le titre qu'il donne aux poètes, songeant surtout à lui-même. En tête des *Rayons et des Ombres*, il a inséré comme préface une pièce sur la « *fonction du poète* » :

> Le poète en des jours impies
> Vient préparer des jours meilleurs.
> Il est l'homme des utopies,
> Les pieds ici, les yeux ailleurs.
> C'est lui qui sur toutes les têtes,
> En tout temps, pareil aux prophètes,
> Dans sa main, où tout peut tenir,
> Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
> Comme une torche qu'il secoue,
> Faire flamboyer l'avenir.

Cela n'est qu'un retentissant verbiage.

Lamartine, lui, a parfaitement raison. Il revendique un droit sacré, celui, pour le poète, de lutter pour la liberté et pour le salut public, sans affirmer d'autre prétention. Les événements, d'ailleurs, justifièrent ses déclarations. En 1848, il combattit avec vaillance contre la démagogie ; en face du drapeau rouge, il maintint le drapeau national. Le poète se montra, nous l'avons vu, homme public et homme d'État remarquable. N'eût-il réussi qu'à introduire au Parlement un

peu d'air pur et d'idéal, il faudrait se réjouir que Lamartine ait eu d'autres électeurs que les habitants « de Jéricho » !

B
ÉTUDE DE LA FORME.

Quoi qu'il en soit, la poésie de ce morceau est d'un intérêt tout particulier. Ce qui la distingue, d'abord, c'est la perfection de forme ; dans cette longue série de strophes, on trouve très peu de négligences et de faiblesses ; à peine quelques légères impropriétés, celle-ci par exemple :

a) *Facture plus correcte.*

Sur les fronts de ses fils voit la mort ondoyer.

des rimes négligées, mais pourtant sonores, une ou deux métaphores usées : char des factions — luth d'Orphée, — Une telle correction de facture n'a pas nui à la vigueur du mouvement.

b) *Vigueur; Force satirique.*

La pièce « *à Némésis* » est un chef-d'œuvre d'indignation et de satire virulente. La sensibilité du poète a été fortement ébranlée : les accusations dont on a voulu le flétrir étaient de celles qui répugnaient par trop à sa nature généreuse ; la passion est donc ardente, et elle s'épanche avec une rare maîtrise de verbe. Sous la poussée de la colère, le poète trouve, comme d'instinct, les mots qui fouettent, cinglent et déchirent, les rapprochements qui accablent, les apostrophes qui harcèlent. Et ici, il faudrait tout citer. Mais, à ces violences il oppose le contraste de grâces exquises qui détendent l'esprit et conquièrent le cœur : avec quel charme, par exemple, il définit sa Muse :

J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour...
Quand l'eau pure des lacs se mêle avec le sable
Le cygne remonte et s'enfuit

Les comparaisons, d'ailleurs, images, figures, sont rares : le poète frappe droit et sec ; tout intermédiaire entre le sentiment et l'expression ne ferait que diminuer l'intensité du mouvement. — Celui-ci est admirable de variété, de vérité. Au début, la strophe composée de sept larges alexandrins et d'un rapide octosyllabe qui condense avec vigueur l'idée dominante, cette strophe soutenue jusqu'à la fin avec ampleur et plénitude, traduit à merveille l'indignation qui soulève l'âme du poète. — Dans la strophe suivante de même forme, le mouvement est soudain suspendu, le rythme et le ton s'apaisent, exprimant, avec grâce, le caractère de la poésie lamartinienne. Après cela, durant huit strophes qui semblent coulées d'un seul jet et sont d'un rythme impétueux, le poète exhale l'indignation de sa fierté blessée. Il y a dans ces strophes une étonnante progression de période jusqu'à l'éclat final qui égale ce que Hugo lui-même a écrit de plus vigoureux en ce genre dans *les Châtiments*. — Une telle véhémence est d'autant plus expressive qu'elle se contient et se maîtrise : elle ne s'oublie jamais à des cris, à des vociférations, aux spasmes, aux insultes grossières dont Hugo ne s'est pas gardé :

c) *Variété; Vérité du mouvement.*

d) *Véhémence contenue.*

Honte à qui peut chanter, pendant que Rome brûle,
S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux de Néron !...
Honte à qui peut chanter pendant que chaque femme
Sur le front de ses fils voit la mort ondoyer !...
Honte à qui peut chanter pendant que les sicaires
En secouant leurs torches aiguisent leurs poignards.

CONCLUSION. Quel lyrisme ! Quelle éloquence ! Quelle verve ! Tout cela jaillit d'une émotion violente. Il est regrettable que Lamartine ne nous ait pas donné plus souvent des strophes aussi pathétiques et vigoureuses que la réponse *à Némésis !*

VICTOR HUGO

(1802-1885)

A. — *VIE ET ŒUVRE*

a) *Origine et Famille.*

« Ce siècle avait deux ans.... » Hugo lui-même nous apprend, non sans emphase, qu'il est né en 1802. Il nous faut ajouter que ce fut le 26 février. Victor était le troisième fils de Léopold-Sigisbert Hugo et de Sophie Trébuchet. Avec une persistance qui suffirait à elle seule à montrer son origine roturière, le poète s'est ingénié à dresser un arbre généalogique dont les racines plongent jusqu'au XVI^e^ siècle : on y peut lire des noms illustres et des titres éclatants : Pierre-Antoine Hugo, né en 1532, conseiller privé du grand duc de Lorraine ; Anne-Marie Hugo, Chanoinesse de Remiremont ; Charles-Louis Hugo, évêque de Ptolémaïde ; Michel-Pierre Hugo, lieutenant-colonel en Toscane. Dans son livre « *Victor Hugo avant 1830* », M. Biré n'a pas eu de peine à découvrir la vanité de ces prétentions. Pièces en mains, il montre que le grand-père, Joseph Hugo, était menuisier à Nancy ; Jean-Philippe Hugo, père de Joseph, était cultivateur à Baudricourt ; Jean Hugo, père de Jean-Philippe était cultivateur à Domvallier ; Victor Hugo sort du peuple. Ce n'est point certes pour lui en faire grief ; mais il est déplaisant de le voir

s'efforcer de déguiser ses origines. — Au seuil des *Feuilles d'Automne*, dans la poésie où il raconte sa naissance et sa jeunesse, Victor Hugo a sommairement défini son père et sa mère. Un vers surtout est présent à toutes les mémoires :

Mon père vieux soldat, ma mère vendéenne.

Ce fut un vaillant soldat que Léopold Sigisbert Engagé comme cadet en 1788, il devint secrétaire d'Alexandre Beauharnais, puis capitaine adjudant-major en Vendée, chef d'état major, et enfin, à Paris, rapporteur du premier Conseil de guerre ; c'est sur les champs de bataille qu'il gagna tous ses grades. Le brave Lorrain était aussi d'une générosité chevaleresque. En Vendée, à l'attaque de la Chevrotière, les bleus ayant fait prisonniers des vieillards, des femmes et des enfants, il les recueillit. Un autre jour, il arracha au peloton d'exécution un garçon de neuf ans, Jean Prim ; il le garda durant sept années jusqu'à ce qu'il eût trouvé pour lui une bonne place. L'image que nous a laissée le poète dans le morceau bien connu :

Mon père, ce héros au sourire si doux...

est donc d'une exacte fidélité. — Sophie Trébuchet était la fille d'un armateur de Nantes. D'un caractère décidé et autoritaire, elle était voltairienne en religion, bien qu'elle fût demeurée royaliste. Le poète nous la dépeint d'un fanatisme farouche ; il nous la montre se livrant, au retour des Bourbons, à des excentricités incroyables de toilette et d'allures. Au fond, elle n'avait pas l'âme d'une « brigande » : elle n'eût jamais épousé l'officier répu-

blicain. Elle semble n'avoir eu de l'âme bretonne que l'amour des longues méditations, le dédain de la vie pratique, et un goût très prononcé pour la lecture. Elle lut d'ailleurs abondamment et en désordre. Dans la première pièce des *Feuilles d'Automne*, Victor Hugo a dit, avec une émotion attendrie, les trésors de dévouement de sa mère. D'une santé débile, il fut entouré par cette mère des soins les plus attentifs et il fut « deux fois l'enfant de sa mère obstinée ». Aussi lui a-t-il voué un culte fervent : (*Ce qui se passait aux Feuillantines... — Aux Feuillantines.*)

b) *Enfance; Voyages; Education.* (1805-1817).

Dans la pièce des *Feuilles d'Automne* que nous avons déjà citée, le poète a fait allusion à ses longues pérégrinations à travers la France et l'Europe, que nécessitèrent les fréquents changements de son père ; tout enfant, âgé de vingt-deux mois à peine, il dut subir les fatigues d'allées et venues entre la Corse et l'île d'Elbe, de Bastia à Porto Ferrago. Plus tard, en 1807, à l'âge de cinq ans, son père ayant été nommé gouverneur d'Avellino, Victor dut traverser la France ; la vue du Mont Cenis couvert de neige, de Rome et de Naples, frappèrent déjà son imagination. Il a évoqué ces souvenirs dans les *Odes et Ballades* :

> Je visitai cette île en noirs débris féconde,
> Plus tard premier degré d'une chute profonde ;
> Ce haut Cenis dont l'aigle aime les rocs lointains
> Entendit, dans son antre où l'avalanche gronde,
> Ses vieux glaçons crier sous mes pas enfantins.
> (*Mon enfance.*)

A la fin de l'année 1808, M^me^ Hugo et ses fils s'installèrent aux Feuillantines, en un rez-de-chaus-

sée entouré d'un grand parc. Le poète nous en a laissé la description :

Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que des paupières
Et d insectes vermeils qui couraient sur les pierres,
Plein de bourdonnements et de confuses voix ;
Au milieu presque un champ, dans le fond presque un bois.
(*Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 : les Rayons et les Ombres*).

Nous pouvons lire, dans « *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* », le rôle attribué par le poète au jardin des Feuillantines. Il fut pour lui un ami et un éducateur ; il y passait des heures, des journées en pleine liberté, à lire, à rêver, à développer et « concrétiser » en quelque sorte le sentiment du mystère. Il nous raconte que, dans ce jardin immense et sauvage, il avait conçu l'existence d'un monstre, créature de l'ombre : il lui donnait une forme, un nom ; c'était le Sourd. Il nous l'a décrit : « Ce monstre fabuleux qui a des écailles sous le ventre et qui n'est pas un lézard, des pustules sur le dos et qui n'est pas un crapaud, qui habite les trous des vieux fours à chaux et des puisards desséchés ; noir, velu, visqueux, rampant, tantôt lent, tantôt rapide, qui ne crie pas, mais qui regarde, et qui est si terrible que personne ne l'a jamais vu. » C'est déjà du délire imaginatif et verbal. A cette même époque se place le souvenir de la première vision de Napoléon. Le poète l'a contée dans les *Feuilles d'Automne : Souvenirs d'enfance* :

Dans une grande fête, un jour, au Panthéon,
J'avais sept ans. je vis passer Napoléon.

Ce qui me frappa....
Ce fut de voir, parmi les fanfares de gloire,
Dans le bruit qu'il faisait, cet homme souverain
Passer muet et grave, ainsi qu'un dieu d'airain ·

'image du « dieu d'airain » ne devait plus s'ef-
acer, et quand il lui jettera l'anathème, le poète
e pourra se dégager de sa hantise :

Lui ! Toujours lui ! Lui partout !....
(*Lui : Orientales*).

Or, pour la première fois durant le séjour aux
'euillantines, M^me^ Hugo s'occupe de l'éducation de
es enfants. M^me^ Sophie, en pareille matière, a des
rincipes, ou, du moins, elle érige en théorie péda-
ogique son incurie ; elle abandonne les enfants
eux-mêmes, laissant à la bonne nature le soin de
es former. Pourtant, il faut leur procurer quelque
nstruction. Elle choisit dans ce but un étrange
ersonnage : le « père Larivière », défroqué ; dans un
ocal de la rue Saint-Jacques, il enseignait la lecture,
'écriture et le calcul. Étonné de la précocité de
Victor, il le mit bientôt au latin. L'enfant, aux Feuil-
antines, eut un autre maître, disons mieux, un infa-
igable compagnon de jeux : le général Lahorie ;
elui-ci, compromis dans la conspiration de Moreau,
'était réfugié au « couvent ». Une éducation si
ien commencée fut encore interrompue. Le colo-
el Hugo ayant été nommé général, gouverneur
l'Avila, de Ségovie, de Soria, en Espagne, y manda
a femme et ses enfants. Le voyage fut long, riche
l'impressions. La famille séjourna à Bayonne,
uis à Irun. Elle fit halte au bourg d'Ernani. Le
oète ne devait plus oublier ce village, dont tous les

habitants étaient nobles et dont chaque demeure portait un écusson du xv^e^ siècle. On visita Burgos, dont la cathédrale fit sur l'enfant une forte impression, puis Valladolid et Ségovie, avant d'arriver à Madrid. Victor, pour continuer ses études, fut envoyé au Collège des Nobles ; il n'y apprit pas grand'chose, mais il y connut l'original de Triboulet, un pauvre bossu appelé pour ce motif Corcova, vêtu d'habits éclatants et grotesques, et faisant auprès des élèves les fonctions de réveille-matin. Ce séjour en Espagne dura seulement une année ; les affaires des Français se gâtant, le général Hugo renvoya sa famille en France au début de 1812. La famille revint s'installer aux Feuillantines. Fidèle à ses principes, M^me^ Hugo laisse à ses enfants pleine liberté de jouer, de lire, de rêver. Elle-même, passant les journées à lire, avait adopté pour fournisseur un certain Royol, vieux bonhomme qui avait empli de toutes sortes de livres un rez-de-chaussée et un entresol. La mère ouvrit à ses enfants entresol et rez-de-chaussée. Dès lors, adieu le jardin ! Victor dévora, au hasard et avec la plus absolue incohérence, les ouvrages les plus disparates, dont plusieurs d'une moralité trop hardie, voire d'une philosophie périlleuse ; il lut ainsi Rousseau, Diderot, des romans comme *Faublas*. De retour en France après la Restauration, qui l'avait destitué, le général Hugo plaça son fils à la pension Cordier, en vue de préparer l'admission à l'École Polytechnique. L'enfant, que des années de complète liberté n'avaient point prédisposé à l'internat, s'y ennuya. Pour se distraire, il organisa avec son frère des représentations théâtrales ; il

prenait en outre, une part active aux concours académiques, travaillait à la fondation du *Conservateur littéraire*, et enfin, par intervalles, il suivait les cours à la pension et à Louis-le-Grand. En 1818, il renonça décidément à l'École Polytechnique et à toute étude sérieuse, pour se jeter dans la vie littéraire. La formation de Hugo fut donc pitoyable. Chez les Nobles à Madrid, à la pension Cordier, il apprit le latin, le grec, l'espagnol, le solfège, mais tout cela très superficiellement, sans suite et sans méthode. De semblables études, il ne pouvait lui rester que des souvenirs hachés; il n'a pas acquis une culture littéraire ou philosophique sérieuse. Par ses lectures chez Royol, il a appris beaucoup de choses, mais les connaissances se brouillent en son cerveau dans un véritable tohu-bohu. Outre ce désordre, les voyages multipliés à un âge si tendre et dans des conditions particulièrement pénibles, ont de trop bonne heure surexcité cette imagination et cette sensibilité: elles en garderont toujours quelque chose d'outré, d'antithétique et contrasté, de maladif. Au surplus, et c'est encore pire, son éducation, livrée au hasard des rencontres, a manqué de discipline et de moralité; nul n'apprit à cet enfant à discerner le beau et le laid, le bien et le mal; nul n'apporta quelque salutaire restriction à sa fantaisie; nul enfin ne lui imposa le frein bienfaisant d'une autorité et ne lui révéla des principes de conscience et de raison.

c) *Premiers essais.* (1817-1822).

Cependant, élève encore à la pension Cordier, après avoir appris lui-même « la mesure, la césure, la rime et l'entrecroisement des rimes masculines et féminines », le jeune homme se livre passion-

nément à la poésie ; il écrit dans tous les genres alors en vogue : lyrisme, satire, pièces de théâtre. En 1817, l'Académie Française couronne une pièce sur « *le Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie* ». Les Jeux floraux de Toulouse récompensent d'une amarante d'or réservée une ode sur *les Vierges de Verdun* et d'un lis d'or l'ode sur le *rétablissement de la statue de Henri IV*. En même temps, le poète collaborait de manière très active au *Conservateur littéraire*. Ces premiers essais, bien imparfaits sans doute et trop multipliés, révèlent déjà pourtant, à des éclairs, une singulière puissance. Hugo excelle surtout à démêler les tendances et les goûts de son temps ; il en sait les productions et il s'efforce d'en pénétrer l'esprit. Assurément, à cette époque, il n'a renouvelé aucun genre, mais il s'est essayé dans tous ceux que l'on cultivait ; sa curiosité est superficielle ; il ne s'attache point aux idées comme à la forme ; il ne s'inquiète point du mouvement scientifique qui se dessine au début du siècle ; pourtant il explore avec soin tous les thèmes littéraires ; les esprits sont emportés, en un grand mouvement de cosmopolitisme, vers les littératures étrangères ; V. Hugo s'adonne à l'étude des littératures étrangères, d'Ecosse, de Scandinavie, d'Orient, sans parler de la littérature espagnole. Ainsi, dès les œuvres de début, le génie de V. Hugo s'affirme non point comme un génie révolutionnaire, mais comme un génie qui sait donner de l'éclat et du relief aux idées et aux genres contemporains.

d) *Odes et Ballades.* (1822).

En 1822, parut un recueil intitulé *Odes et poésies diverses*, qui fut réimprimé, sous le titre d'Odes,

en décembre de la même année. Un second volume, Nouvelles Odes, parut en mars 1824; un troisième, Odes et Ballades, en octobre 1825. Au mois d'août 1826, parut l'édition définitive des *Odes et Ballades;* c'est la réunion des pièces contenues dans les volumes précédents, et augmentées de quelques nouveaux poèmes. Le poète les avait rangées dans un ordre nouveau et distribuées en cinq livres d'Odes et un livre de Ballades. Les principales poésies des *Odes et Ballades* sont : *le Poète dans les Révolutions, la Vendée, les Vierges de Verdun, Quiberon, le Rétablissement de la statue de Henri IV, la mort du duc de Berry, la naissance du duc de Bordeaux, Vision, Bonaparte, Louis XVII, la Lyre et la Harpe, Moïse sur le Nil, le Génie, Au Vallon de Chérizy, A Toi, le Nuage, Mon enfance, Un chœur de fête de Néron, la chasse du Burgrave, le Pas d'armes du roi Jean.* Ces deux dernières sont déjà des tours de virtuosité rythmique. Dans la Préface du livre, le poète indique l'esprit général qui anime son œuvre : « Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention politique et l'intention littéraire; mais dans la pensée de l'auteur, la première est la conséquence de la dernière, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses. » Voilà ce qui assure l'unité du livre : tous ces poèmes de forme peu variée, d'un rythme classique, sont nés à propos des événements du jour et dérivent d'une inspiration royaliste et catholique. Il est aisé de reconnaître en ceci l'influence de Chateaubriand. Nombreux sont les témoignages d'admiration du poète

pour celui qui était alors le génie le plus éclatant des lettres françaises et en même temps la plus grande figure du parti légitimiste. A l'âge de quatorze ans, Hugo disait déjà : « Je veux être Chateaubriand ou rien. » En 1820, après une double visite au grand homme, « l'enfant sublime » lui dédia l'ode intitulée *le Génie*. Hugo devint naturellement le poète du parti dont Chateaubriand était le polémiste. Chateaubriand venait de publier ses *Mémoires sur la vie et la mort du duc de Berry*. Hugo composa une ode sur le même sujet. Comme Chateaubriand, il se déclare partisan de la Charte ; Chateaubriand écrit une brochure sur *la Vendée*, Hugo en fait la transposition en vers. L'inspiration religieuse de Hugo est puisée à la même source. A l'en croire, c'est *le Génie du Christianisme* qui l'a rendu chrétien. Il le lut à Louis-le-Grand, durant son année de mathématiques spéciales. « *Le Génie*, raconte *le Témoin*, en démontrant la poésie de la religion catholique, avait pris le bon moyen de la persuader aux poètes. Victor accepta peu à peu cette croyance qui se confondait avec l'architecture des cathédrales et avec les grandes images de la Bible, et passa du royalisme voltairien de sa mère au royalisme chrétien de Chateaubriand. » Ce christianisme est donc d'essence poétique et artistique. Rien d'étonnant que, sous la poussée des passions et surtout de l'orgueil, il se soit peu à peu mué en farouche impiété. Rien d'étonnant non plus que les sympathies royalistes du poète soient devenues de la haine ; les bases en étaient trop fragiles. Quoi qu'il en soit, *les Odes et Ballades*, d'inspiration royaliste et catholique, dépourvues

d'originalité pour le fond, le sujet et l'esprit, étaient tout à fait remarquables pour la forme. Une vie intense y circulait, et elles étaient animées d'une émotion très vive. Idées et sentiments n'étaient plus revêtus de forme abstraite : Hugo les faisait ressortir par le relief, la couleur et l'ampleur étonnantes des images, par la variété et la puissance du mouvement.

e) *Mariage; Han d'Islande; Le Cénacle; Bug-Jargal; Le Globe; Entrée dans l'Ecole Romantique.* (1822-1827).

Or, le 21 juin 1821, le poète perdait sa mère. Il en ressentit une douleur profonde. Son père, moins d'un mois après, se remariait. Lui-même, en 1822, il obtenait la main d'Adèle Fouché. Celle-ci appartenait à une famille chrétienne et avait été élevée chrétiennement. Comme nous le révèlent *les Lettres à sa fiancée* et *les Lettres de sa fiancée*, l'influence d'Adèle, au point de vue chrétien, paraît avoir été superficielle. Son amour passionné et longtemps combattu, le poète en a écrit l'histoire dans *Han d'Islande*. L'importance, à ce point de vue, n'en échappe à personne; mais il a, de plus, pour nous l'avantage, comme dit le poète lui-même, de « représenter assez bien l'époque de la vie à laquelle il a été écrit et l'état particulier de l'âme, de l'imagination et du cœur dans l'adolescence.... quand on est déjà un homme par deux ou trois côtés et encore un enfant par vingt autres ». (Préface de 1833). Très large y est aussi la part d'imitation. Hugo imite Walter Scott, Maturin qui avait mis en vogue le « genre frénétique », Ch. Nodier, les Romans de la Table Ronde. L'accueil du grand public fut assez froid ; la presse ultra-royaliste fut à peu près seule à soutenir l'œuvre. Un article de Ch. Nodier dans *la Quotidienne*, mit

Hugo en relations avec les écrivains du *Cénacle*, collaborateurs de la *Muse Française*. Autour de Ch. Nodier se groupaient Vigny, Delphine Gay, Jules de Rességuier, Gaspard de Pons, Chênedollé, Jules Lefèvre, Guttinger. Ce Cénacle était un groupe de transition, franchement royaliste et religieux ; il professait, en outre, le culte du Moyen Age et de la Chevalerie. Le Cénacle influa profondément sur les tendances d'Hugo ; mais surtout son chef, qui menait le combat en faveur des nouvelles doctrines, faisait l'apologie de l'architecture gothique et, dans son feuilleton sur *Han d'Islande*, établissait l'opposition entre les Classiques et les Romantiques, sans laisser de doute sur ses préférences personnelles. Pourtant, Hugo hésite encore ; il est soucieux de se mettre « à l'abri de tout soupçon d'hérésie dans la querelle qui divise le public lettré ». Il ne se dira ni classique ni romantique, car, au fond, « pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique ». Ses tendances le portent vers la jeune école, mais il repousse le titre de romantique, comme dénué de sens. Sur ces entrefaites, en janvier 1826, le poète fit paraître *Bug-Jargal*, rédigé sous sa première forme en 1818. Nous ne nous arrêterons pas à l'apprécier : *Han d'Islande* représentait l'effroyable et l'horrible ; Habibrach réunit dans un même personnage le grotesque et le tragique. Il est à croire que le poète tâte le terrain et sollicite l'opinion. Un article anonyme du *Globe* paru le 2 mars 1826, lui fut très dur. Mais voici qu'en octobre de la même année, dans la Préface des *Odes et Ballades*, Hugo

proteste contre la théorie classique de la dignité relative des genres, de leurs convenances, de leurs limites. « Ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout ». Il réclame donc la liberté dans l'art ; à son gré, elle produira l'ordre. Décidément Hugo se range parmi les romantiques. L'influence de Sainte-Beuve, avec lequel il se lia d'intimité après deux longs articles écrits dans le *Globe* sur les *Odes et Ballades*, acheva de l'y pousser. *L'Ode à la Colonne*, si copieusement louée dans le *Globe*, marque la première manifestation catégorique du changement d'opinions littéraires et politiques du poète. Désormais, il doit être classé parmi les membres de la nouvelle Ecole.

f) *Chef d'Ecole Romantique; Gromwell; Les Orientales; Les Derniers jours d'un condamné ; Hernani ; Marion Delorme ; La volte-face politique.* (1827-1830).

Avec *Cromwell*, paru en librairie le 6 ou 7 décembre 1827, il en devient le chef incontesté. Cette pièce inextricable de 6.500 vers n'est pas un drame destiné au théâtre ; c'est un manifeste, et, pour en mieux marquer la tendance, Hugo la fit précéder d'une *Préface*, aussi importante que l'œuvre elle-même. En voici les idées directrices : L'humanité a traversé trois phases successives : l'âge primitif : c'est l'âge du lyrisme qui s'exprime par l'ode ; il est représenté par la Genèse. La période antique fut épique : elle nous a laissé comme œuvre modèle l'Iliade. Les temps chrétiens ont étendu le domaine de la poésie : celle-ci embrasse désormais tout l'homme, mêlant le grotesque au sublime. Or, ce mélange constitue le Romantisme, et c'est dans le drame qu'il trouve sa naturelle expression. Mais qu'est-ce qui caractérise essentiellement le drame ? Il ne conserve des trois unités que l'unité d'action ; il repousse toute distinction de genres

— *Cromwell* produisit sur les jeunes du *Globe* une impression très vive qui devint de l'enthousiasme : « *La Préface de Cromwell*, dit Th. Gautier, rayonnait à nos yeux comme les tables du Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique. » (*Histoire du Romantisme*, p. 5). — Bientôt le poète affirmait de nouveau ses convictions littéraires ; ce fut tout d'abord dans *les Orientales*. Elles parurent le 19 janvier 1829 et remportèrent un grand succès. Les Préfaces en sont particulièrement suggestives : dans la première, le poète revendique le droit de « cueillir » à tous les « arbres », de « puiser à toutes les sources » ; il déclare carrément que « tout a droit de cité en poésie ». On a supprimé « les limites » et les « convenances » des genres ; il faut supprimer encore « les limites et les convenances de l'art ». Dans *les Orientales*, Hugo semble avoir voulu faire œuvre de poésie pure, d'éclat, de fantaisie. Une partie du livre est consacrée à la Grèce et glorifie les héros de l'indépendance. On y peut citer, en particulier, *Enthousiasme*, l'*Enfant*, *Navarin*, *la Bataille perdue*, *le Derviche* ; dans la deuxième, l'auteur décrit diverses scènes et trace des tableaux de toute sorte : *Clair de lune*, *les Djinns*, *Fantôme*, *Extase*. Ces poésies, très différentes de sujet, sont unies par ce seul lien qu'elles ont toutes pour cadre l'Orient, l'Espagne ou l'Italie. Hugo a rompu avec le moule lyrique de ses contemporains et du XVIII^e^ siècle ; il s'applique à l'imitation de Ronsard et reprend les mètres de la Pléiade ; lui-même invente des combinaisons nouvelles ; rarement son vers sera plus souple et plus vif ;

rarement aussi il écrira d'une langue plus pittoresque et plus colorée. Il y faut pourtant relever de graves défauts, que démêlait fort habilement un article du « Globe » publié dès l'apparition des *Orientales :* la minutie des descriptions, la monotonie, « de la poésie pour les yeux », l'absence fréquente de tout sentiment, le goût du bizarre et du fantastique, et, dans une œuvre qui prétend décrire l'Orient, le manque de couleur orientale. — Après *les Derniers jours d'un condamné*, roman qui se distingue par le goût de l'effrayant et déjà par certaines idées humanitaires, Hugo, pour conquérir la foule à ses opinions, recourt au théâtre. En 1828, parut *Marion de Lorme*, dont le succès fut retentissant, et qui fut interdite par Martignac pour des raisons politiques. Quelques mois après, fut achevé *Hernani*. La pièce avait été divulguée par la censure; la première représentation, qui eut lieu le 25 février 1830, fut une véritable bataille où se signalèrent les jeunes romantiques aux longs cheveux. La lutte, d'ailleurs, se reproduisit à toutes les représentations au nombre de quarante-cinq. La mort de M^lle^ Mars, qui jouait le rôle de Doña Sol, permit de retirer la pièce. *Hernani* tient un double sujet; un sujet historique : l'avènement de Charles-Quint ; un sujet moral : la rivalité entre trois prétendants qui se disputent la main de Doña Sol : don Carlos, le futur empereur, don Ruy Gomez, oncle de Doña Sol, le bandit Hernani. Cette pièce est construite sous forme de mélodrame dont l'action est nouée par vingt-quatre personnages, sans compter les « conjurés, montagnards, soldats, pages, peuple,

etc. » Elle est mal composée : les événements se suivent sans rigueur, le dénouement est invraisemblable, les personnages sont le jouet d'une aveugle fatalité, le style est déparé par des tours précieux et de l'affectation romantique. Il y faut pourtant signaler des passages d'une grande beauté : la *scène des portraits* (III, 6), le *monologue de don Carlos* devant le Tombeau de Charlemagne (IV, 2), la *scène du pardon* accordé par l'empereur à Hernani et aux conjurés (VI, 4), *le son du cor* (V, 3). — L'année 1830 est pour l'histoire des idées de V. Hugo une date très importante : le poète entre dans le camp libéral, c'est-à-dire bonapartiste. Il écrivait déjà en juillet 1829, à propos de *Marion Delorme :* « Ces censeurs, auteurs dramatiques pour la plupart, tous défenseurs intéressés de l'ancien régime littéraire en même temps que de l'ancien régime politique, sont mes adversaires, et, au besoin, mes ennemis naturels ». Le 5 janvier 1830, il écrit : « Je n'ai aucune faveur à demander au ministère actuel... La censure est mon ennemie littéraire, la censure est mon ennemie politique. » Aux journées de juillet, Hugo écrivit le *Journal d'un Révolutionnaire de 1830 ;* il y consignait des réflexions comme celles-ci : « Après juillet 1830, il nous faut la chose république et le mot monarchie. — Les rois ont le jour, les peuples ont le lendemain. — La dernière raison des rois, le boulet; la dernière raison des peuples, le pavé ». Assurément il n'est pas encore républicain, au sens propre du mot, mais il aime déjà « la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs. » (*Feuilles d'Automne*, I). Toute son admiration littéraire va au Bonapar-

tisme; or, la substitution n'a pu s'accomplir, sans que le royalisme s'affaiblît en même temps comme conviction politique. Quelques vers des *Feuilles d'Automne*, au passage déjà cité, expriment d'assez exacte manière l'état d'esprit du poète :

Après avoir chanté, j'écoute et je contemple,
A l'empereur tombé dressant dans l'ombre un temple,
Aimant la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs,
Le trône pour son droit, le roi pour ses malheurs !
(*Ce siècle avait deux ans.*)

Quelles causes préparèrent cette volte-face ? Tout d'abord le libéralisme littéraire de Hugo devait logiquement le conduire au libéralisme politique. D'ailleurs, n'a-t-il pas écrit lui-même cette phrase très juste : « Le Romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature. » (*Littérature et philosophie mêlées*, p. 313). Hugo eut des difficultés avec le pouvoir royal ; les ministres durent sévir contre ses œuvres, le roi lui-même maintint l'interdiction sur *Marion Delorme*. Peut-être ces légitimes rigueurs lui semblèrent-elles tracasseries imméritées et créèrent-elles dans son esprit du dépit, de la rancune contre la monarchie. Mais la grande cause, à notre sens, fut le mouvement général qui entraînait les contemporains vers le libéralisme, bonapartisme d'abord en attendant la démocratie. Hugo, qui a toujours cru mener les révolutions, ne fait guère que les suivre. En politique, comme en tout le reste et plus peut-être qu'en toute autre chose, il est « l'écho sonore » qui répète les acclamations ou les anathèmes de la multitude.

g) *Notre-Dame de Paris; Les Feuilles d'Automne.* (1831).

Dans *Marion Delorme* et *Hernani*, Victor Hugo s'était jeté à corps perdu dans la mêlée des idées littéraires et surtout politiques. Il écrivait au mois de juillet 1830 : « La fièvre prend toutes les têtes ; il n'y a pas moyen de se murer contre les impressions du dehors.... On fait de la politique comme on respire. » (A Lamartine). Pourtant les deux œuvres qui suivirent faisaient dissonance et semblaient mettre trêve à ces préoccupations : le 14 janvier 1831, Hugo terminait *Notre-Dame de Paris :* ce roman, tout d'imagination et de fantaisie, est vraiment le type du roman romantique. L'œuvre eut un très grand succès : trois cent mille exemplaires furent vendus en dix-huit mois. Le 24 novembre de la même année parurent les *Feuilles d'Automne.* Elles sont tout à fait étrangères aux passions du dehors, aux aspirations de la foule ; ce sont des « vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ». Ce n'est point d'ailleurs que le poète ait eu soin, comme il dira plus tard lui-même, de « conserver rayonnant et pur son petit monde de fleurs, de rosée et de soleil dans cette atmosphère flamboyante et sombre qui rougit l'horizon, longtemps encore après une révolution ». Non point : c'est tout simplement que les *Feuilles d'Automne* ont été écrites avant les journées de juillet. Dans la Préface, le poète nous avertit qu'il tient en réserve, pour les recueils suivants, des pièces politiques inspirées des événements. Enfin, aux derniers vers du recueil, Hugo nous annonce qu'à l'heure où la France et l'Europe entière se débattent dans les affres de la guerre civile, il quitte « les molles

chansons et le loisir serein », et que désormais il ajoutera « à sa lyre une corde d'airain. » La poésie des *Feuilles d'Automne* présente d'ailleurs un caractère tout particulier. Elle est pénétrée d'une mélancolie profonde, ou, pour mieux dire, de tristesse et de désenchantement. Le style a gagné en profondeur et en gravité, mais il est plus monotone. Citons parmi les principales poésies : *Ce siècle avait deux ans; Ce qu'on entend sur la montagne; Dicté en présence du glacier du Rhône; A M. de Lamartine; La pente de la rêverie; Pour les pauvres; Bièvre; Soleil couchant; La prière pour tous; Amis, un dernier mot....* Une douce lumière vient ensoleiller parfois cette poésie attristée : c'est la grâce de l'enfance, que le poète se plaît à contempler et qu'il excelle à chanter; sur ce thème il faut citer comme des chefs-d'œuvre : *Laissez, tous ces enfants sont bien là; Lorsque l'enfant parait; Dans l'alcôve sombre.* Cette veine demeurera toujours une des plus riches de l'inspiration de Hugo.

h) *Reprise plus ardente de la lutte littéraire, politique, sociale :*

Le poète ne tarde pas à rentrer en lice; il y rentre par le drame. N'a-t-il pas dit, dans la Préface de *Lucrèce Borgia :* « Le théâtre est une tribune; le théâtre est une chaire. » Le 22 novembre 1832, il fait représenter *le Roi s'amuse;* les allusions politiques et même les attaques directes contre la Royauté étaient évidentes; Hugo avouait que *le Roi s'amuse* « marquait la plus grande date politique de sa vie ». La pièce lui valut un procès, qu'il perdit, mais qui lui permit d'affirmer pour le poète le droit de juger les faits politiques de son temps. Ce drame, qui est une mauvaise action, est

péniblement conduit, heurté ; les détails en sont choquants et grossiers ; le dénouement est atroce. Parmi tant de laideurs, on trouve cependant de très beaux vers. L'année suivante, fut jouée *Lucrèce Borgia*, qui fut presque un triomphe. Cette pièce mettait en lumière un des points essentiels du Romantisme : la recherche de la couleur locale ; elle flattait le goût du public pour l'horrible, mis à la mode par les pièces d'A. Dumas, surtout par la *Tour de Nesle*. L'auteur s'attachait à placer en relief une de ces antithèses qui confinent au monstrueux : Lucrèce Borgia, la femme pervertie, tient en son cœur des trésors incomparables d'amour maternel. C'est en voulant sauver son fils Gennaro qu'elle-même périt poignardée par son enfant, et voilà qui suffit, paraît-il, à « purifier la difformité morale ». (Préface). Enfin, la pièce tient toute la portée d'une manifestation politique. Le poète le déclarait ouvertement : « Mettre au jour un nouveau drame après le drame proscrit, c'était encore une façon de dire son fait au présent gouvernement. » L'année suivante, le 6 novembre, fut représentée à la porte Saint-Martin, *Marie Tudor*, pièce à tendances sociales, et qui échoua presque totalement. L'intention sociale s'affirme encore davantage dans *Angelo*, représenté au Théâtre Français le 28 avril 1835. Au dire de l'auteur, cette pièce a pour but de « dénoncer l'absurdité d'un fait social », de montrer à quelles épreuves doit résister la vertu d'une femme dans une société mal faite. Mais déjà, en 1834, Victor Hugo avait publié un recueil : *Littérature et Philosophie mêlées* ; il y justifie ses variations politiques : il a su réfléchir,

écouter la voix des événements ; il a donc le droit de juger les faits, de proposer des solutions. Déjà les questions sociales le préoccupent plus encore que les questions politiques ; son roman, *Claude Gueux*, publié en 1834, est une sorte de manifeste où le poète tend à établir que la peine de mort est une iniquité ; que, pour diminuer la criminalité, il importe d'instruire et de moraliser la foule.

i) *Les Chants du Crépuscule ; La Esmeralda.* (1835).

L'apôtre qui se croit appelé à régler l'avenir s'absorbe de plus en plus dans le culte du passé. Cette disposition est manifeste dans *les Chants du Crépuscule* (1835). Le titre est suggestif : sur l'âme du poète, le soir est déjà tombé, mélancolique ; il éprouve une joie secrète à regarder en arrière, à contempler en une vision splendide les gloires évanouies. Il se promet de consoler le grand Empereur et de lui faire de magnifiques funérailles. Il affirme, en termes solennels, la sublime mission sociale et humaine du poète. *Les Chants du Crépuscule* sont d'ailleurs d'inspiration assez diverse ; il y a des pièces où s'expriment, ardentes, des sympathies politiques, telles que l'*Ode à la Colonne, Napoléon II, Conseil* ; d'autres de ton plus apaisé, d'émotion plus douce, mais d'inspiration sensuelle : *Envoi des Feuilles d'Automne à M^me^....*, *à M^lle^....*, des poèmes plus mélancoliques et délicats : *Le Papillon et la Fleur*, *Puisque nos heures....*, des Méditations de tour ou prétention philosophique : *l'Aurore s'allume*, *à Louis B....*, des poèmes philanthropiques : *Sur le Bal de l'Hôtel de Ville*. Le style semble avoir gagné en ampleur, en noblesse, en sûreté. Mais que d'incohérences encore et d'obscurités, par exemple dans le fameux

morceau liminaire intitulé *Prélude*. Que de lourdeurs, de redondances et surtout de lieux communs gâtent les meilleurs morceaux tels que le fameux *Napoléon II!* Enfin, l'âpreté des préoccupations politiques ou sociales, l'angoisse du doute, voire certaines tendances de révolte religieuse, non moins que l'accent plus voluptueux de ce lyrisme, en diminuent singulièrement à nos yeux le charme et le mérite. — Peu après, le 14 novembre 1835, le poète fit représenter *la Esmeralda*, qui remporta d'abord un brillant succès, mais sans lendemain !

Les Voix intérieures ; Ruy-Blas ; Les Jumeaux ; Les Rayons et les ombres. (1837-1840).

En 1837 paraissent les *Voix Intérieures*. Dans sa Préface, le poète prétend en indiquer le but : « La Porcia de Shakespeare, dit-il, parle quelque part de cette musique que tout homme porte en soi. Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas! Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho bien confus et bien affaibli, sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. Si l'homme a sa voix, si la nature a la sienne, les événements ont aussi la leur. L'auteur a toujours pensé que la mission du poète était de fondre dans un même groupe de chants cette triple parole ». Tout cela est bien obscur et bien mystérieux. Cela revient à dire que, dans cette œuvre, le poète exprimera ses sentiments intimes, ses idées sur l'humanité ; qu'il chantera les splendeurs de la nature, se fera l'écho des passions politiques, mais pour les juger, pour dégager des événements les leçons qu'ils comportent, du moins à son gré. Rien de très nouveau et un tel but est celui-là

même de la plupart des autres œuvres. Pourtant, il y a ici quelque chose de très particulier : Hugo semble plus profondément pénétré de l'idée d'une mission sublime pour le poète. « Dans la mêlée d'hommes, de doctrines et d'intérêts qui se ruent si violemment tous les jours sur les œuvres du siècle », sa mission consiste à protéger ces « œuvres du siècle » que menacent les instincts aveugles de la populace. Que sont, pour Hugo, les « œuvres du siècle » ? Il n'est point aisé de le savoir. La mission du poète consiste encore à juger les événements du passé ; il en a le droit, lui, car il est seul « inébranlable, austère et bienveillant »... Les « voix » du poète sont étrangement discordantes ; cette œuvre est remplie de contradictions. Tantôt il semble franchement royaliste, comme dans le poème sur la mort de Charles X : *Sunt lacrymae rerum*, où il accorde au roi déchu « le lambeau de velours qui couvrira son cercueil ». Tantôt il paraît ardemment bonapartiste, comme dans l'*Ode à l'Arc de Triomphe*. Ainsi qu'il le déclare dans le *Journal d'un Révolutionnaire de 1830*, il prétend tout concilier ; il affirme le désir « d'être de tous les partis par leur côté généreux, de n'être d'aucun par leur côté mauvais ». Il accueille la Révolution d'une sympathie prétendue éclairée et croit en condamner les excès en écoutant la « Muse de la loi juste et du droit souverain ». De même, parfois, Hugo semble fidèle à sa foi catholique, par exemple dans le morceau : *Dieu est là* ; pourtant il n'exprime jamais une doctrine certaine, une croyance fixe et bien définie. Ajoutons que, dans *les Voix Intérieures*, Hugo abuse particulièrement

des artifices de forme ; il semble prendre un intérêt trop vif aux tours de virtuosité. Néanmoins, il y a, dans cette œuvre, des beautés de premier ordre ; des morceaux d'un souffle puissant, comme les deux déjà cités, lesquels, d'ailleurs, ne sont point dépourvus d'effort ; des pièces pénétrées de grâce et de charme : *Regardez! Les enfants se sont assis en rond..... Dans ce jardin antique..... A des oiseaux envolés ; Tentanda via est* ; des poèmes d'une âpre et pathétique éloquence : *A un riche.* — Comme son inspiration lyrique, l'inspiration dramatique de Hugo procède, à cette époque, de son culte fervent du passé ; le poète garde la hantise des hommes et des choses disparues ; d'une semblable hantise dérive *Ruy Blas*. L'intérêt de cette pièce venait d'abord de son actualité. « Le sujet philosophique, dit l'auteur, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ». L'intérêt de ce drame espagnol venait ensuite de ce qu'il était la reconstitution d'une société et même d'une dynastie disparues. « Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas* il se couche ». La pièce, jouée le 8 novembre 1838, remporta un assez beau succès. Une rêverie historique fournit encore au poète, en 1839, le thème des *Jumeaux*, qui sont demeurés inachevés, où Hugo mettait en scène, par une antithèse purement fantaisiste, la reine Anne d'Autriche, Louis XIV et Mazarin. — L'année suivante parut le nouveau recueil lyrique de Hugo : *les Rayons et les Ombres*. Il marque, de manière décisive, ce que le poète appelle « la seconde période de sa pensée ». Hugo affirme ici très nettement ses sympathies et ses regrets bonapartistes.

Il suffirait, pour s'en convaincre, de lire *Choses Vues*, récit enthousiaste des funérailles de l'empereur. Il affirme encore, de manière particulièrement solennelle, la sublime mission du poète. V. Hugo s'y décerne le titre de « rêveur sacré »; il s'érige en flambeau de l'humanité errante. Dans la composition, l'on est choqué par l'abus de l'antithèse et l'accumulation des traits. Ces défauts sont sensibles, par exemple dans la pièce intitulée : *Regard jeté dans une mansarde*. L'on y trouve aussi mainte pièce d'inspiration fraîche et délicate, et de facture artistique : *Fiat voluntas.... Mères, l'enfant qui joue.... Ecrit sur la fenêtre d'une vitre flamande ; Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 ; Oceano nox ; Tristesse d'Olympio.*

k) *Election à l'Académie ; Le Rhin ; Les Burgraves.* (1841-1843).

En 1841, après un triple échec, V. Hugo fut enfin admis à l'Académie. Son discours est une déclaration de principes. Dans l'éloge des vertus de son prédécesseur Lemercier, il trouve l'occasion d'exposer des idées sur « l'attitude de la littérature vis-à-vis de la société », de manifester ses opinions sur le passé et l'avenir de son pays. Les préoccupations relatives à l'avenir du pays éclatent dans un livre étrange, *le Rhin*, paru en 1842. L'écrivain se considère comme investi d'un mandat; il veut faire œuvre utile; il prétend donner à la foule quelque « mot révélateur propre à ce qu'elle sentait ». *Le Rhin* est le récit par lettres d'un voyage fait par l'auteur en 1838; mais les anecdotes et impressions du voyage occupent seulement les deux premières parties; une troisième partie, que le poète appelle Conclusion, et qui est la partie essentielle, contient l'exposé de ses idées politiques.

Quel est le passé, quel sera l'avenir du Rhin ? Telle est la question que se pose l'écrivain; pour la résoudre, il trouve cette solution admirable que l'Allemagne est la « collaboratrice naturelle de la France », l'Allemagne « noble et sainte patrie de tous les penseurs »; livre étrange, en vérité, que définit admirablement le mot terrible de Veuillot : « une farandole de mots qui dansent comme des fous en hurlant autour de rien ». (*L'Œuvre de V. Hugo en 1842 : Univers*, 2, 3 et 6 février 1842). — De son excursion sur les bords du Rhin, Hugo tire encore le sujet d'un drame : *les Burgraves*, représenté le 7 mars 1843. Le poète, cette fois, prétend « reconstruire par la pensée, dans toute son ampleur et dans toute sa puissance, un de ces châteaux où les burgraves, égaux aux princes, vivaient d'une vie presque royale ». Mais, sous l' « élan capricieux de l'imagination », il faut chercher autre chose que cette préoccupation d'art; il y a là une idée philosophique et humanitaire : c'est que le penseur, l'homme conscient, doit avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité; les peuples doivent s'unir pour l'œuvre commune de la civilisation ; en dépit des frontières jalouses, ils sont tous liés « par une secrète et profonde unité ». Cette pièce, qui n'est pas un drame, ressemble plutôt à une épopée; elle est bizarre, incohérente, remplie de crimes affreux ; mais les vers en sont vigoureux, colorés, puissamment martelés.

I) *Carrière politique.* (1843-1851).

De 1843 à 1851, il y a interruption dans le labeur littéraire de Hugo. La politique s'empare de lui. Il faut d'ailleurs, dans cette carrière, distin-

guer plusieurs périodes. — De 1843 à 1848, Hugo ne s'abandonne point encore aux luttes politiques; il y tend, il n'en est pas absorbé. C'est que de graves événements l'en viennent distraire ; tout d'abord un drame intérieur : la mort de sa fille Léopoldine, âgée de 19 ans, noyée dans la Seine en compagnie de son époux Charles Vacquerie. Puis les intrigues académiques : il dut recevoir Saint-Marc Girardin succédant à M. Campenon, et Sainte-Beuve, c'est-à-dire faire l'éloge de deux universitaires, deux Critiques, et d'un ancien ami qui avait trompé de si indélicate et si criminelle manière sa confiance. — Pourtant le poète, renonçant momentanément à la littérature, entre dans la politique. Dans la seconde série des *Choses Vues*, il nous apparaît comme un favori du roi. « Hier le roi m'a dit.... Hier je suis allé chez le roi.... Le roi est venu s'asseoir près de moi.... » V. Hugo est, à cette époque, pleinement satisfait du gouvernement de Louis-Philippe. Son zèle eut sa récompense : le poète fut élevé à la pairie par ordonnance royale du 13 avril 1845. De ses discours divers à la tribune, il est impossible de dégager encore une conception politique ferme. Toute sa doctrine, en cette première période, se résume dans la fidélité envers Louis-Philippe : c'est la période de la politique honorifique. — La Révolution de 1848 modifia cet état de choses. Désireux d'égaler Lamartine, Hugo tente de se faire élire député. Une première fois, le 23 avril, il échoue ; mais le 4 juin suivant, il est nommé. Le poète aborda souvent la tribune et traita de sujets divers. Il n'est point, à cette date, républicain. Il ne faut pas juger de ses opi-

1) *Politique honorifique.* (1843-1848).

2) *Politique active.* (1848).

nions d'après ses *Actes et Paroles*, où il a plus tard falsifié les textes ; voici, d'après Biré, un exemple de ces changements : dans un discours du 20 juin 1848, il avait dit : « Eh bien, — c'est aux socialistes que je m'adresse » ; plus tard, devenu socialiste, il a corrigé : « Eh bien, — socialiste moi-même, c'est aux socialistes impatients que je m'adresse ». Ses votes nous éclaireront mieux : d'après *le Moniteur*, Hugo vota toujours avec le « Parti de l'ordre », hostile à la République. Lors des Insurrections de juin, il se prononça pour l'état de siège ; quand il fut question de le lever, en septembre, il protesta violemment, dans un discours qu'il s'est bien gardé de recueillir dans ses *Actes et Paroles*. Au reste, en 1875, il osa écrire qu'il avait « repoussé cette fausse république de conseils de guerre et d'état de siège ». (*Actes et Paroles*, t. I, p. 26). — En dépit de son immense ambition, son rôle à l'Assemblée demeure nul ; ses discours n'entraînent personne : ils sont trop solennellement écrits et compassés ; ils abondent en formules, en accumulations de mots : ses phrases opposées et balancées ne portent pas ; dans les textes transmis par le poète, nous trouvons des indications de ce genre : « Vive émotion », « Plusieurs députés interpellent bruyamment l'orateur », « devant le tumulte déchaîné, l'orateur reste impassible à la tribune » — or, *le Moniteur* est muet sur toutes ces manifestations ; il reproduit, au contraire, que les huées de la Chambre ont arrêté l'orateur. Mais il faut, à tout prix, que Hugo exerce une influence, soit une force. Dans ce but, il fonde le journal l'*Événement*, et se

met au service du Prince Louis Bonaparte. Ses sympathies depuis longtemps allaient à la famille de ce dernier ; non content de les manifester dans ses œuvres, il fréquentait assidument les Bonaparte ; en 1847, il avait appuyé à la Chambre des Pairs, la demande de Jérôme en vue d'obtenir l'abrogation de la loi de bannissement. *L'Événement* soutint la candidature du Prince à la présidence de la République. Le 24 décembre, Hugo assistait au dîner offert par le Président élu à « quelques amis chers ». Pourtant, le poète ne figura point dans la liste des ministres. Il resta néanmoins fidèle au Président, et par sa docilité fut conduit à rompre avec la droite. Ce fut au sujet de la question romaine : les troupes françaises feraient-elles rentrer dans l'ordre les habitants des États Pontificaux révoltés contre le Pape ou bien devaient-elles déposséder le Pape du pouvoir temporel ? Le Président imposa au Pape, sous peine de renonciation, un programme de réformes. Le ministère Odilon Barrot et plusieurs députés désapprouvèrent ; Hugo présenta un ordre du jour ainsi formulé . « L'Assemblée, adoptant, pour le maintien de la liberté et des droits du peuple romain, les principes contenus dans la lettre du Président.... » Un si beau zèle demeura encore méconnu : Hugo n'obtint point un portefeuille. Du coup, s'étant exclu lui-même de la Droite, trahi par le Président, le bonapartiste fervent et docile devint républicain et ennemi de Bonaparte. Dans cette période, que l'on peut appeler la période de politique active. Hugo n'obéit qu'à des mobiles mesquins d'intérêt personnel : il se fit le serviteur

complaisant et lâche d'un homme et d'une politique, tant qu'il en espéra des avantages ; il les renia, du jour où il crut n'en devoir rien attendre. Pourtant, il se pose en noble parangon de vertu civique et sociale : « J'ai une foi profonde dans l'avenir de la civilisation et de la France. » (*Correspondance :* 13 février 1849). « Oui, les nouveaux doctrinaires du pillage et du vol sont exécrables, mais ce peuple est bon. » (*Ibid.*, 18 juillet 1848).

3) *Lutte ouverte contre Bonaparte.* (1849-1851).

— Dans la troisième période, Hugo entre en lutte ouverte contre Bonaparte. Ce qui frappe tout d'abord dans ce combat, c'est la rareté des discours du poète. Passé au parti de la Montagne, devenu même son chef depuis l'exil de Ledru-Rollin, Hugo n'en prononça que cinq. Ces discours, d'ailleurs, s'ils contiennent des violences, ne produisirent jamais grand tumulte et n'attirèrent point sur leur auteur les foudres du règlement. La lutte contre le Président resta dans les limites de la légalité : le poète ne se mêla point aux manifestations de la rue. Elle eut un caractère personnel ; ses convictions républicaines, nées d'une rancune particulière, ne s'exprimèrent point en un corps de doctrine précise et bien méditée, mais en accumulation d'injures et en longs cris de haine. — Ainsi vécut le poète jusqu'au Coup d'État du 2 décembre. Un instant, il essaya d'organiser dans Paris la résistance à Bonaparte ; ce fut en vain ; alors, sous le déguisement d'un ouvrier, il partit pour Bruxelles, tandis que Baudin se faisait tuer sur les barricades au faubourg Saint-Antoine.

m) *L'Exil.* (1851-1870).

En Belgique, Hugo commença par se donner une attitude : il se confina dans un isolement

splendide ; pourtant il daignait accueillir encore les hommages des proscrits réfugiés à Bruxelles. Il songea aussi à tirer de sa situation, non seulement un bénéfice moral, mais quelques avantages pécuniaires. Il se mit, en compagnie de ses fils, à écrire une histoire de la seconde République et du Coup d'État : *l'Histoire d'un crime* ne parut qu'en 1877. Afin de donner à ses œuvres de la publicité, il voulut créer une librairie politique à Londres, à Bruxelles et à New-York. Mais cette tentative échoua. A la fin de juillet 1852, il publia un pamphlet : *Napoléon le Petit.* A cette date, il quitta Bruxelles pour se fixer à Jersey. Le poète, au début, eut à souffrir d'un certain embarras pécuniaire et de la méfiance de ses hôtes. Il vécut donc d'une vie solitaire, distraite seulement par la visite de quelques amis de France, par la pratique de certaines superstitions bizarres comme celles des tables tournantes, et surtout par la composition des *Châtiments.* Cette œuvre de colère est un type d'éloquence poétique ; mélange d'invectives et de fantaisie, d'ironie sauvage et de rêverie délicate, elle nous semble à part dans la production de Hugo. Nous en reparlerons. Sa rancune contre Bonaparte dicte encore au poète de nombreux discours et manifestes recueillis par lui-même au second volume des *Actes et Paroles :* il parle sur les tombes des proscrits, exaltant les martyrs du despotisme et jetant l'anathème aux bourreaux. Le 31 octobre 1852, à propos du Plébiscite pour l'établissement de l'Empire, il publie un manifeste fulgurant qui se termine ainsi : « En présence de M. Bonaparte et de son gouvernement, le citoyen digne de ce

1) *En Belgique.* (1851-Juillet 1852). *Napoléon le Petit.*

2) *A Jersey* (1852-1855)

Les Châtiments.

nom ne fait qu'une chose et n'a qu'une chose à faire : charger son fusil et attendre l'heure. »

8) *A Guernesey.* (1855-1870).

(*Pendant l'Exil*, p. 65-66). A la suite d'une série de maladresses et de provocations qui émurent le gouvernement britannique, Hugo dut quitter l'île de Jersey ; il lui fut permis cependant de s'établir à Guernesey, à condition d'être plus sage. — Peu après, le 16 avril 1856, Hugo publiait, à Paris, les *Contemplations*. Elles n'ont rien de politique, et elles diffèrent profondément de l'œuvre lyrique parue jusqu'alors. Dans la solitude des îles anglo-normandes, dans la contemplation ardente de l'océan, le poète a pénétré le mystère profond de la nature et ses rapports avec notre destinée. De plus, par un constant tête à tête avec soi, il a senti son orgueil s'exaspérer encore ; plus que jamais, il se croit le devin sacré chargé de révéler au monde ses lois. Une inspiration toute nouvelle anime donc cette œuvre, une sorte d'inspiration apocalyptique : le poète prophétise : le monde a un sens et le bien triomphera ; cette foi salutaire vient du sentiment du devoir et de la constante vision de l'Idéal. Mais quel est au juste le sujet de ce livre ? « Ce sont toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. » Cela n'est pas très clair ; cela peut-être signifie que le sujet de l'œuvre est l'histoire de l'âme du poète. Le volume comprend deux parties : *Autrefois — Aujourd'hui.* « Un abîme les sépare, le tombeau, » le tombeau de Léopoldine. ***Autrefois*** comprend trois livres : *Aurore, L'âme en*

Les Contemplations. La Légende des Siècles; Les Misérables; William; Shakespeare; Les Chansons des Rues et des Bois; Les Travailleurs de la mer; L'Homme qui rit; Divers.

fleur, les Luttes et les Rêves. La poésie en est trop souvent légère, voluptueuse et sensuelle, surtout dans les deux premiers livres. Louis Veuillot a écrit sur cette œuvre une page sévère qui donne la note tout à fait juste de ces « Juvenilia » : « Les deux premiers livres des *Contemplations*, dit-il, le second surtout intitulé : « l'âme en fleur, » sont composés de pièces sans date, d'ailleurs dépouillées de tout voile, après la lecture desquelles aucun moraliste n'aura la moindre incertitude sur les causes de la défection religieuse de l'auteur. Ni la philosophie ni la science n'ont à en répondre : la volupté toute seule a fait la besogne ; seule elle a conquis le poète à l'incrédulité.... s'il a fallu le conquérir! Car ici uniquement est le doute. Ces pièces plus qu'anacréontiques sont-elles de l'époque où M. Hugo chantait la religion de sa mère, qui était aussi la religion du Roi? Alors il se disait chrétien sans l'être. Sont-elles d'une époque récente? Alors, avec la gloire, la tentation est venue : il a été faible, il a jeté le joug de la foi pour courir au plaisir; ce joug jeté, il a trouvé qu'il ne le fallait pas reprendre :

Et j'ai tâché de mettre en liberté l'amour !

Ah oui! et l'histoire est des plus communes. Ajoutons que le changement politique s'explique fort bien par le changement moral. Liberté d'un certain amour, amour d'une certaine liberté : la logique le veut, et toutes les vertus sont sœurs. » (*Les Contemplations; Univers*, mai 1856). — La deuxième partie : *Aujourd'hui* est d'un caractère plus grave : l'âme du poète a été visitée par une

grande douleur. Cette partie comprend trois livres
Pauca meae, qui renferme les plus grandes beauté
de l'œuvre, telle l'Elégie : *A Villequier*; *En marche*
qui contient le morceau *Dolorosae* tout pénétré d
douceur attendrie, et enfin *Au bord de l'Infini*, o
il interroge la mort, vaticine à grands renfort
d'images grandioses, mais souvent obscures e
bizarres. *Les Contemplations*, de pensée souven
faible ou fausse, de sentiments très mêlés, ren
ferment des vers qui sont des plus beaux de l
langue française; malgré leurs défauts de fond
malgré l'abus accablant du verbe, malgré le
redites, les barbarismes, l'amphigouris, les méta
phores exagérées, les trivialités de toute espèce
elles sont un des meilleurs titres de la gloir
de Hugo par la splendeur et la nouveauté de
images, par le mouvement varié et puissant d
leur lyrisme.

Le 29 septembre 1859, parut *la Légende de
Siècles*. Le titre primitif de cette œuvre était celu
de : *Petites Épopées. La Légende des Siècles*, e
effet, est un mélange de poèmes de caractère asse
complexe : épique, lyrique, philosophique. L
poète prétend y montrer « l'épanouissement d
genre humain de siècle en siècle, l'homme montan
des ténèbres à l'idéal, la transformation parad
siaque de l'enfer terrestre ». Par là même, il s'effo
cera de dégager la philosophie de la vie et de l'hi
toire, philosophie qui tient toute dans la croyanc
au progrès. Le poète donna, dans la suite, deu
autres Légendes des Siècles : la seconde en 187
la troisième en 1881. Elles ont été réunies dan
l'édition définitive qui débute par la *Vision d'o*

est sorti ce livre : « J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut ». La première Légende seule vaut qu'on l'étudie : sans doute, elle est déparée elle-même par de graves défauts, comme l'absence de sobriété, le manque de composition, l'obscurité qui parfois laisserait croire que le poète se moque de nous, comme dans *le Satyre* ou dans *la Trompette du Jugement ;* mais elle renferme de magnifiques chefs-d'œuvre : *Le Petit Roi de Galice, Eviradnus, Ratbert, la Conscience, Booz endormi, Aymerillot, Un peu de musique, Zim-Zizimi, la Rose de l'Infante, Après la Bataille, les Pauvres Gens.* Ces morceaux sont remarquables par la beauté de l'inspiration, l'ampleur et la vigueur de l'essor, la grâce ou le pathétique du style; la pureté de la langue y est tout à fait singulière : c'est que le poète s'est livré à de sévères retouches. Ainsi, nous trouvons pour *Booz endormi :* Premier jet : Vêtu de probité sans tache et de lin blanc, Vers définitif : Vêtu de probité candide et de lin blanc. Premier jet : En été la nature est glorieuse et douce, Vers définitif : On était dans le mois où la nature est douce. Premier jet : Un souffle tiède était épars sur Galgala, Vers définitif : Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala. Les deux autres Légendes sont un « *magasin de bric à brac* » : tout s'y mêle, en un tohu-bohu inexprimable : sujets, images, mots, beautés, laideurs ; elles laissent l'impression d'une puissance de ténèbres et de chaos. On peut citer cependant cinq ou six belles poésies : *l'Aigle du Casque, le Cimetière d'Eylau, Petit Paul, Abîme, l'infiniment grand et l'infiniment petit.* — Or, le 16 août 1859, l'amnistie générale était prononcée :

Hugo demeura exilé volontaire. Durant cette deuxième période, l'indignation étroite contre l'Empire se transforme de plus en plus en pitié orgueilleuse pour la misère humaine, en un sentiment de révolte contre les iniquités sociales. Le poète se laisse de plus en plus gagner à ses rêves humanitaires : on entrevoyait déjà cette disposition à la fin de la *Légende des Siècles;* elle est manifeste dans *les Misérables.* Ils parurent, du 3 avril au 30 juin 1862. Le roman ne vaut que par le pathétique des épisodes ; ses idées sociales sont empruntées aux systèmes utopiques des révolutionnaires de 1848, et encore fort mal digérés. Au point de vue de la composition, tout se ramène à l'éternelle antithèse entre le forçat plein de vertus et la société criminelle. Le succès fut immense dans l'Europe entière.

Grisé par la gloire, le poète vaticine avec un zèle nouveau, non plus seulement sur les questions sociales ou politiques, mais encore sur les lettres et la philosophie de la littérature : tel est le but véritable de son *William Shakespeare,* où il est à peine question du poète anglais. Pour Hugo, toute l'évolution littéraire est symbolisée par quatorze grands hommes, dont chacun réalise quelque trait de son propre génie. — Fatigué sans doute par ses luttes politiques et ses rêves humanitaires, le grand homme, un beau jour, se fait plaisant, que dis-je, égrillard et grivois, comme on ne l'est pas à vingt ans. Pendant l'espace de mille ou douze cents vers, le « rêveur sacré », le « Mage » s'abandonne à une véritable débauche de gaieté rabelaisienne, de fantaisie vulgaire et sensuelle,

d'obscénités grasses. Pégase surmené s'était « mis au vert », ainsi que le Prophète voulut bien l'expliquer au monde dans la Préface de cette œuvre nouvelle qui a pour titre suggestif : *Chansons des Rues et des Bois*. Pourtant, dans ce monceau de scories, on peut encore cueillir quelques perles; il y a là des poésies exquises de grâce et de fraîcheur : *Saison des semailles, le soir*, qui se termine par ces vers :

Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Une alcôve au soleil levant, la Méridienne du Lion. — Après cette œuvre joyeuse, parue en octobre 1865, Hugo retourne au genre sévère et donne deux nouveaux romans sociaux : *les Travailleurs de la mer* (mars 1866) et *l'Homme qui rit* (mai 1869). Dans les *Travailleurs de la mer*, l'auteur se propose de montrer « l'anankê des choses » qui pèse sur l'humanité. Le sujet peut paraître grandiose et poignant, certains épisodes revêtent un caractère pathétique ; mais que de digressions ! et quel accablant pédantisme ! Dans *l'Homme qui rit*, Hugo reprend l'idée philosophique et sociale déjà développée dans les *Misérables :* c'est l'éternelle antithèse entre le bateleur difforme et vertueux et l'aristocrate dont les dehors masquent une vie criminelle. Ce livre, absolument dépourvu d'intérêt quant au fond, est, en outre, mal composé, d'un style souvent puéril, et ne supporte pas la lecture. — Cependant le poète poursuit son œuvre poli-

tique. En 1863, paraît *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, écrit par Mme Hugo, mais qui est bien de son inspiration : c'est l'apologie de ses diverses attitudes. En 1867, Hugo écrit pour le Paris-Guide une Préface : *Paris*, dans laquelle il exprime une vision flamboyante de la République Universelle. En novembre 1867, il compose le poème de *Mentana*, œuvre de haine anticléricale où il glorifie la campagne de Garibaldi contre les troupes pontificales.

n) *Retour en France ; Dernières œuvres ; Mort et Funérailles.* (1870-1885).

Cependant, la guerre de 1870 éclate. Un moment, Hugo songe à revenir s'enrôler comme garde national ; mais il se ravise bien vite. « La France a droit à la victoire ; l'Empire a droit à la chute. Qui Dieu va-t-il choisir ? » (*Lettre à Paul Meurice*, 19 août). Le 1er septembre, il écrit encore : « Je ne veux aller à Paris que pour un seul cas et pour une seule œuvre, héroïque celle-là, Paris appelant la Révolution à son secours. » (*Correspondance*, t. 2, p. 347). Le 4 septembre, l'Empire s'effondrait après Sedan. Le lendemain, Hugo était à Paris. *L'Année Terrible* nous a conservé le souvenir des horreurs de l'invasion étrangère et des luttes fratricides de la Commune. En 1874, le poète publia *Quatre vingt treize*, roman de portée politique et sociale, nouvelle affirmation de sa foi en la Révolution. L'année suivante, Paris élut Hugo sénateur. Au Sénat, dans les confins de l'extrême gauche, le poète continua son œuvre démagogique et de plus en plus anticléricale. En quelques mois se succédèrent *Actes et Paroles*, *Histoire d'un crime*. Puis vint, en 1877, l'*Art d'être grand-père*, où le poète vieilli retrouva la veine la plus pure de son

inspiration. Enfin, pour donner sans doute à ses arrière-neveux l'illusion d'une production incessante, il publie coup sur coup : *le Pape, la Pitié suprême, Religion et Religions, l'Ane, les Quatre vents de l'esprit, Torquemada, le Théâtre en liberté, la Fin de Satan, Toute la Lyre, Dieu,* etc., etc. Ces œuvres marquent le point culminant du désordre et du chaos; on y retrouve, accentuée, la folie humanitaire et démagogique du poète; mais surtout il s'exprime dans ces œuvres une haine forcenée contre la Religion, l'Eglise, les prêtres, Dieu : elles laissent l'impression sinistre des derniers spasmes d'un maudit. Le grand poète qui finissait par de telles œuvres avait bien droit aux hommages de la canaille sans lecture et sans Dieu. Il les eut.

Victor Hugo mourut le 22 mai 1885, assisté des Pontifes de la Libre-Pensée et des Vénérables de la Franc-Maçonnerie. Le Gouvernement fut saisi d'une motion tendant à chasser de son église la douce Patronne de Paris, sainte Geneviève, pour l'affecter aux funérailles et au culte de Hugo. Les ministres de la Troisième République, Brisson, de Freycinet, Goblet, un instant apeurés, non point certes par le cynisme de semblable proposition, adhérèrent à la demande des révolutionnaires : bien plus, dans l'ardeur d'un zèle nouveau, ils firent par simple décret ce que le parti de l'athéisme voulait faire par une loi. Et l'apothéose eut lieu le 1er juin. Ce ne fut qu'une mascarade, un Carnaval humanitaire et révolutionnaire. A côté des graves représentants des Corps constitués, des grands Maîtres de l'Institut et de l'Université, s'agitaient, comme des derviches hurleurs, les nigauds et les

pires canailles du Pavé, les membres des plus grotesques sociétés qui déshonoraient la capitale, comme les fameux « Beni-bouffe-toujours ». Le tapage de la Presse fut à la hauteur des circonstances. « Il y avait dans l'antiquité, écrivait le *Télégraphe*, feuille chère à M. de Freycinet, une grandiose et funèbre légende. Quand le dieu Pan mourut, ce fut le deuil de la nature. La mort de Jésus, plusieurs siècles après, est le reflet de cet arc-en-ciel funéraire, qui courbe son nimbe noir de l'Orient à l'Occident humain. Il faut aujourd'hui remonter à ces grands mythes pour trouver une image du nouveau deuil de la terre. Il faut remonter au voile du temple et aux sanglots des forêts!.... » Et le reste sur ce ton. Il y avait grand deuil, en vérité, dans le monde des lettres!...

Un jour, Hugo écrivait :

> Ce serait une erreur de croire que ces choses
> Finiront par des chants et des apothéoses;
> Certes, il viendra le rude et fatal châtiment!
> (*Les Châtiments*, VII, 10).

Plaise à Dieu qu'il ne soit point venu pour lui dans la vie éternelle! Mais il est venu pour la République qui se chargea d'un acte d'athéisme : un développement formidable des passions démagogiques dont l'athéisme est le vrai lien.

B. — *L'HOMME*

a) *Le Physique.* Ce qui frappe d'abord dans la vie de Hugo, c'est, en dépit de tant d'agitation, sa longue durée, et dans l'œuvre sa prodigieuse abondance. Le poète était d'une complexion singulièrement puissante.

Faible et maladif, à l'en croire, durant ses premières années, il retrouva la vigueur des ancêtres. Le père, le général, mourut d'apoplexie ; le poète, dès sa trentième année, dut s'astreindre à des exercices violents pour échapper à la pléthore. « Un tempérament prodigieux, ce Hugo ! raconte Sainte-Beuve. Son coiffeur me disait que le poil de sa barbe était le triple d'un autre, qu'il ébréchait tous les rasoirs. Il avait des dents de loup-cervier, des dents cassant des noyaux de pêche. » (*Mémoire de MM. Goncourt*, t. II, p. 91). « Sans être, dit Flaubert, de l'avis de M. Nisard le difficile, qui trouve au bas de sa figure un caractère d'animalité très développé, nous devons à la vérité de dire qu'il n'a pas les joues convenablement creuses, et qu'il a l'air de se porter beaucoup trop bien. Le monde et la redingote de V. Hugo ne peuvent contenir sa gloire et son ventre. Il fait dans son assiette de fabuleux mélanges de côtelettes, de haricots à l'huile, de bœuf à la sauce tomate, qu'il avale indistinctement très vite et très longtemps. C'est une force de la nature ; il a de la sève des arbres dans le sang. » Avec cela, sur un buste trapu, et des épaules carrées, il portait une tête énorme et lourde, un front monumental couronné d'une belle et forte chevelure. Il y avait en cet homme du Titan.

b) *Caractère.*

Sans vouloir accorder trop grande importance aux relations entre le physique et le moral, il est certain que la complexion d'Hugo a influé sur son caractère et sur son œuvre ; il est certain en tout cas qu'il existe entre eux de frappants rapports. Cette vigueur physique extraordinaire, j'allais dire

brutale, héritée d'ancêtres populaires, le prédisposait sans nul doute à un irrésistible instinct de
1) Orgueil. domination. Cet homme a passé sa vie à développer, étaler, imposer son Moi : il a voulu commander, être le premier en tout, prince du monde des lettres, mage et conducteur des foules à la poursuite d'un Idéal par lui rêvé; il a prétendu diriger des courants dont il n'était point la source, qu'il trouvait déjà formés ou en voie de formation. Cet instinct ne demeure jamais en repos; il ne ressemble nullement à l'orgueil sombre et altier de Chateaubriand et de Byron, à la coquetterie féminine de Lamartine ; il revêt la forme d'une vanité largement épanouie qui s'admire avec une parfaite naïveté et veut qu'on l'admire sans réserve, qui ne sait point se dissimuler, mais se rengorge pleinement. Hugo se compare à l'Atlas portant un monde ou au Mont Blanc; il confesse modestement qu'il fait son « métier de flambeau ». Dans *William Shakespeare* (2e partie, Livre IV, 2), à propos d'Eschyle et du théâtre d'Athènes, il fait le récit de la bataille d'*Hernani*. Du reste, il ne prétend pas jouer, mais bel et bien imposer au monde l'admiration, la sereine confiance qu'il professe lui-même à son égard : le génie « est comme une montagne, qui est à prendre ou à laisser.... il faut
2) Inconscience du ridicule. Manque de tact. l'admirer comme une brute ». — Cet orgueil profond, immense, lui a fait perdre le sens du ridicule! Il dit carrément que son entretien avec Charles X à propos de *Marion Delorme* aurait sauvé la monarchie si on avait voulu l'entendre. Un jour, à l'Assemblée Législative, il est interrompu dans son discours par des membres de la Droite avec

qui naguère il siégeait encore. « Quoi! je vous suis suspect? s'écrie-t-il. — Mais sans doute! — Quoi! je vous suis suspect! Vous le dites! » Les rires éclatent. Affolé, il rugit : « Vos rires seront au *Moniteur*. Greffier, écrivez qu'on a ri. » Dans une des meilleures pièces des *Feuilles d'Automne*, il recommande à sa fille, âgée de huit ans, de prier pour les courtisanes. Dans *les Contemplations*, qui portent le deuil de sa fille, il se permet des confidences choquantes. Et quelle infirmité morale dans *les Chansons des Rues et des Bois!* Le poète ne discerne pas ce qu'il y a de répugnant dans ces facéties de sexagénaire! — Cette vanité, ce manque de tact poussé jusqu'à l'inconscience du ridicule, l'a mené au pédantisme le plus insupportable. Il s'étale partout, dans ses *Préfaces*, dans son *Discours à l'Académie*, dans son *William Shakaspeare*, dans ses *Réponses à un acte d'accusation*, *Quelques mots à un autre*, que sais-je encore? Il gâte ses meilleures œuvres, mainte pièce des *Contemplations*, par exemple *Ibo*. — Enfin, l'orgueil a étouffé au cœur du poète la bonté, la tendresse délicate, Il n'en fut pas dépourvu dans sa première jeunesse, mais cela ne dura pas longtemps. Il contracta, par orgueil, des haines terribles, et jamais il ne sut pardonner. Sa vie fut une vie de rancunes, de rancunes politiques et religieuses, contre les Royalistes, contre les Bonapartistes, contre les catholiques, rancunes âpres et tenaces, rancunes bassement personnelles : Veuillot l'a trouvé ridicule à la tribune, il l'insulte dans sa mère et ne lui pardonnera jamais; rancunes littéraires : Nisard n'a pas admiré ses vers, il ne lui pardonne pas, et

3) Pédantisme.

4) Haine.

trente ans après, il écrit : « Un âne qui ressemble à M. Nisard brait ». En vérité, le pauvre caractère !

5) Amour de l'enfance.

— Mais, dit-on, il a gardé une fraîcheur exquise de sentiments pour l'enfance ; il l'a aimée d'une tendresse sincère, il l'a chantée en accents émus. Il est vrai, et voilà un de ses meilleurs titres de gloire ; quoi donc ! est-il d'un singulier mérite d'aimer l'enfance ? Ne porte-t-elle pas en elle les plus séduisants attraits ? Dieu l'a parée de trop de grâce et d'innocence pour qu'une âme, qui n'est point trop distraite, puisse lui demeurer indifférente ! Non, cela ne suffit pas à prouver d'un cœur très bon !

6) Amour des pauvres.

Mais, dira-t-on encore, il a aimé les malheureux, les pauvres, les humbles, les travailleurs, les souffrants. Il a plaidé leur cause avec une pathétique éloquence ; les préoccupations sociales s'expriment dans la plus grande partie de son œuvre. A Dieu ne plaise que nous le contestions ! Voilà sans doute la meilleure part de cet homme ! Voilà ce qui lui est resté de christianisme inconscient : il est « l'écho » de la grande parole de Jésus-Christ : *Misereor super turbam !* J'ai pitié de la foule ! Qu'on y prenne garde ! C'est vraiment affaire de pose encore ! Nous ne doutons pas de la sincérité de ses sentiments. Pourquoi cependant en faire parade avec tant d'insistance ? Pourquoi se donner si obstinément pour l'unique ami du peuple et vouloir faire accroire que le reste de l'univers méprise ce peuple ? Le bon « M. Vincent », avec bien plus d'effets, y mettait une tout autre discrétion ! D'ailleurs, fut-il bon, en actes, pour les pauvres et les malheureux ? Rien n'autorise à croire qu'il fut d'une charité au-dessus de la moyenne ;

il a plaidé pour la suppression de la peine de mort, il a prêché la réhabilitation des forçats et des criminels. Il n'a pas contribué à diminuer le paupérisme ou la mendicité, il n'a pas adouci dans les âmes la souffrance, par le souvenir du Ciel ; il a, dans ces âmes, allumé des haines et attisé des convoitises. Singulière façon d'aimer le peuple que de l'exalter sans cesse, de le porter au mépris et à la haine du riche, de l'autorité, de Dieu même ! de lui prêcher sa grandeur et ses droits sans jamais lui parler de ses devoirs ! Et d'ailleurs, cela n'oblige point à sacrifier sa fortune, sa gloire, sa quiétude. L'amour des pauvres ne mena jamais Hugo à négliger ses propres intérêts, à sacrifier quelques bénéfices pécuniaires ou un degré de réputation ! — Que reste-t-il donc d'admirable dans ce caractère ? Une seule chose ! Sa magnifique ardeur au travail, la passion pour son métier. Il a travaillé pendant soixante-neuf ans, de sa quatorzième année à sa quatre-vingt-troisième, plus longtemps que Gœthe lui-même, sans relâche et avec méthode. Bel exemple d'effort et de soumission à une loi sacrée ! Il eût gagné à maîtriser pleinement cet effort, à corriger plus sévèrement ses œuvres.

7) Ardeur au travail.

c. — *LE PENSEUR*

Mais, si le caractère est mesquin, l'esprit, sans doute, est puissant et original : Hugo répare, par la hauteur et la nouveauté de ses idées, les bassesses de son cœur. Il aime à représenter le poète, c'est-à-dire lui-même, comme un « rêveur sacré », jetant sur le monde des clartés salutaires, des pensées

directrices.... Il a promené son esprit dans tous les domaines de l'intelligence humaine ; il a touché à tous les problèmes qui intéressent l'humanité. Il n'est point un penseur. Ce qui frappe tout d'abord dans cet esprit, c'est l'incohérence, le désordre, le défaut de lumière : des fragments d'idées, si l'on peut ainsi dire, des perceptions, des demi-réflexions s'agitent dans le cerveau du poète; le cerveau s'échauffe, les nerfs entrent en branle, les mots roulent en cascade, mais il est rare que s'exprime un jugement lucide, un raisonnement simple et droit, une idée juste et claire. A l'étudier de plus près, on ne tarde point à s'apercevoir que cet écrivain a très peu d'idées, que ses idées sont banales et faibles, ne sont qu'un « écho » d'idées étrangères.

a) *Idées littéraires.*

Ainsi, en matière littéraire, dans ses premières œuvres, jusqu'à la *Préface de Gromwell*, il estime que « l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et religieuses ». Mais cela est du pur Chateaubriand, qui avait déjà montré dans le *Génie* le renouvellement de l'art comme de l'homme par le Christianisme. A partir de 1828, l'art devient pour lui l'expression du libéralisme en littérature. Il suit ici, en prétendant le diriger, un courant politique, et lui donne son application dans les Lettres. A partir de son exil, il voit dans l'art l'expression de la pensée démocratique : « Travailler au peuple, dit-il, c'est la grande urgence.... Romantisme et Socialisme, c'est le même fait.... » (*William Shakespeare*, passim...) C'est la thèse chère aux poètes et aux philosophes du temps; Hugo n'est qu'un « écho ». Il

cherche pourtant, semble-t-il, à exprimer de la littérature une idée nouvelle ; il dit qu'elle doit être l'expression de la société ; mais, déjà en 1810, Mme de Staël l'avait exposée, et sa théorie était devenue générale ; il dit encore que le poète tient dans la société un rôle sublime qui est de l'éclairer, de l'améliorer. Mais, dans sa *Réponse à Némésis*, Lamartine avait revendiqué pour le poète le droit d'exercer une action. Il y a plus. En disant que l'artiste n'est pas seulement le contemplateur du beau, qu'il doit être le « serviteur du vrai », qu'il doit être « utile », il revenait ni plus ni moins à la Critique du XVIIe siècle qui enseignait que les poètes et les écrivains doivent avoir un but pratique en écrivant. — Même défaut de profondeur, quand il aborde certains points particuliers de critique : il n'analyse pas, ne dissèque pas les œuvres, ne cherche pas à pénétrer et démêler les âmes, il voit. Ainsi il n'étudie point Shakespeare, il le voit ; et il le voit sous forme de « globe », tandis qu'il voyait Eschyle sous forme de « sphère ». Il voit Homère, et voici un échantillon de cette critique : « Le chaos, le ciel, la terre, Géo et Géto, Jupiter dieu des dieux, Agamemnon roi des rois, les peuples troupeaux dès le commencement, les temples, les villes, les assauts, les moissons, l'Océan, Diomède combattant, Ulysse errant, les méandres d'une voile cherchant la patrie, les cyclopes, les pygmées, une carte de géographie avec une couronne de dieux sur l'Olympe..... les grandes paroles qui tombent des barbes blanches..... les monstres, les héros, les hommes, les mille perspectives entrevues dans la nuée du monde antique ; cette immensité

c'est Homère ». (*W. Shakespeare*). Même faiblesse quand il se mêle de faire de la critique historique. Son *Mirabeau* laisse une impression d'imagination brillante, mais aucune idée du tribun. Le poète voit son torse, ses grands gestes, son affreux visage, il les montre en relief; quant à la vie, au rôle politique, à l'action précise de cet homme, rien!

b) *Idées politiques.* En politique, tout comme en littérature, il n'est qu'un « écho »; il est encore plus sur ce point le reflet d'une époque; ses opinions politiques sont celles de tous ou de la majorité à telle date, et même il vient toujours, prudemment, un peu en retard. De 1822 à 1830, ses opinions sont celles de Chateaubriand; en 1831, il adopte celles que professait le *Globe*; en 1846, sous Louis-Philippe, il est libéral, mais encore chrétien, et sa mentalité est à peu près celle d'un bourgeois de 1830. Il devient républicain après Lamartine, socialiste après Pierre Leroux, anticlérical après Michelet et Quinet. Il suit le vent et se laisse porter au gré de ses petits intérêts et de sa gloire. Et qui pis est, en toutes ces évolutions, il se croit absolument sincère, il s'imagine avoir toujours eu les idées qu'il professe en ce moment; un exemple typique est tiré des *Contemplations;* quand il publie la pièce : *Ecrit en 1846*, c'est-à-dire en date de 1855, il est devenu socialiste, il rêve d'humanitarisme, d'extinction du paupérisme, que sais-je? Il écrit donc sans sourciller : « J'ai plaidé pour les petits, j'ai demandé la grâce universelle, j'ai voulu résorber le bagne par l'école, j'ai rêvé tous les progrès, j'ai mis en liberté l'amour, j'ai réhabilité le

forçat, et j'ai été républicain ». Or, dans son œuvre d'avant 1848, il n'est pas question de tout cela. Hugo ne demeure sensible qu'à l'impression du moment.

c) *Idées philosophiques.*

1) Manque de profondeur.

Avec cela, et en raison de son immense orgueil, il s'est fait une plaisante illusion sur la profondeur de sa philosophie. Dans *Bouche d'ombre* (*Contemplations*, II), il exprime cette idée ancienne comme Adam, que le monde est mauvais ; il ajoute — ce qui a été dit par quantité de fous — que le monde fait partie de la création, parce que Dieu a créé le bien et le mal. Ravi de la trouvaille, il s'exclame :

> O sombre aile invisible à l'immense envergure !
> Esprit ! Esprit ! Esprit ! m'écriai-je éperdu.

Dans la suite de cette même pièce, il interrompt des considérations banales sur la nécessité de l'imperfection du monde, par des exclamations admiratives : « O profondeur ! » Cette facilité d'illusion suffirait à prouver la faiblesse d'une philosophie que J. Lemaître appelle spirituellement une « métaphysique rudimentaire ».

2) Religion de Hugo.

Quelle est au juste cette métaphysique ? Il n'est pas facile de le préciser, car sur ce point plus encore que sur tous les autres, le poète est singulièrement obscur, flottant, superficiel, d'autant plus difficile à déterminer qu'il voile la banalité de ses arguments de formes solennelles et apocalyptiques. En voici pourtant les traits généraux : le poète croit en Dieu, obstinément, jusqu'à la fin. Il écrit dans son testament : Je crois en Dieu :

α) Dieu.

> Il est ! Il est ! Il est éperdûment !
> (*Religions et Religion : Conclusions.*)

Oui. Mais, quel est ce Dieu? Un Dieu tout miséricordieux, qui chérit et réhabilite les criminels, à condition qu'ils soient du peuple, le Dieu des bonnes gens qui se venge terriblement contre les prêtres et les moines, contre les tyrans et les ennemis du peuple. Mais encore quel est ce Dieu? Quel dogme le définit? Pas de dogme surtout!

Toute religion est un avortement
Du rêve humain devant l'être et le firmament;
Le dogme, quel qu'il soit, juif ou grec, rapetisse
A sa taille le vrai, l'idéal, la justice.
(*Religions et Religion : Philosophie.*)

β) Culte, Église. Quel est son temple, son autel, quels sont ses prêtres? Point d'église! point d'autel! point de prêtres surtout, et guerre au Pape :

Et je lui dis : « Je prie ». Hermann dit : « Dans quel
Quel est le célébrant que ton âme contemple [temple?
Et l'autel qu'elle réfléchit?
Devant quel confesseur la fais-tu comparaître? »
« L'église, c'est l'azur, lui dis-je, et, quant au prêtre... »
En ce moment le ciel blanchit.

La lune à l'horizon montait, hostie énorme,
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, l'aigle et l'alcyon;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis : « Courbe-toi. Dieu lui-même officie
Et voilà l'élévation. »
(*Réligio. Les Contemplations.*)

γ) Révélation. Il y a là-dedans du Rousseau, du Spinoza, du rêve et du blasphème. Le Dieu de Hugo n'est donc point le Dieu des chrétiens, le Dieu révélé dans les Ecritures. La Bible ne fut pour le poète qu'un livre magnifique, dont il aimait les images grandioses

et le style coloré ; peut-être, dans la première période de sa carrière, a-t-il cru au caractère divin de ce livre ; cette croyance ne lui est pas restée longtemps. — Il aime Jésus, mais seulement comme une personnification de la bonté, comme un idéal de justice et de clémence, non point comme un Dieu personnel fait homme par amour pour les hommes. — Nous disons Dieu personnel, et distinct, mais les notions du poète sont là-dessus tout à fait vagues et se confondent souvent avec le panthéisme de Jean Reynaud ; il est aisé de s'en convaincre à la lecture du *Titan* et d'*Abîme*, comme dans mainte poésie des *Contemplations*. De plus, il a versé dans le Manichéisme ; pour lui, il existe, parfois, deux principes maîtres du monde, deux êtres qui se partagent l'empire des êtres : le Dieu du bien et le Dieu du mal, et il semble s'ingénier à les réconcilier.

δ) Jésus-Christ.

ε) Panthéisme.

ζ) Manichéisme.

La morale de Hugo est-elle plus juste et plus originale que sa religion ? C'est la redoutable folie romantique. Elle a pour premier caractère l'absence de lumière ou l'ignorance de soi. La connaissance était pour les héros cornéliens le principe de leur énergie et pour les héros raciniens la source de leurs pathétiques remords. Les héros romantiques ont horreur de la lumière. « Ils se campent dans le nuage, dans la nuit, ils sont eux-mêmes le nuage et la nuit » (Lecigne : *le Fléau Romantique*, p. 178). Ainsi Didier, dans *Marion Delorme*, nous déclare :

3) Morale.

α) Ignorance de soi.

..... Oui, mon astre est mauvais,
J'ignore d'où je viens et j'ignore où je vais.
(Acte III, Scène 6.)

Hernani n'est point un « être intelligent ».

..... Je suis une force qui va,
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres.
Où vais-je ? Je ne sais, mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
(Acte III, Scène 4.)

Ces âmes créées par Hugo sont les sœurs d'autres âmes déjà créées : elles sont les sœurs du *René* de Chateaubriand et de la *Lélia* de George Sand. La connaissance est le principe de la volonté : la morale de Hugo; morale d'ignorance de soi-même, est caractérisée par le défaut de volonté. Ceci peut paraître paradoxal : on s'imagine Hugo comme un être d'énergie, grand professeur d'énergie ; c'est le contraire qui est vrai ; il a manqué d'énergie pour vaincre ses instincts — mais nous ne voulons pas insister là-dessus, nous n'envisageons que sa morale théorique, celle qu'il professe et qu'il enseigne — assurément, il gonfle la voix et les muscles, il rugit comme le Magnus des *Burgraves* :

β) Défaut de volonté,

Oui, que Dieu veuille ou non, le front haut, le cœur ferme,
Je veux, quelle que soit la porte qui l'enferme,
Porte du paradis ou porte de l'enfer,
La briser d'un seul coup de ce poignet de fer !....
(Partie I, Scène 6.)

C'est la morale du caprice et de l'impulsion. Mais pour lui la volonté vraie n'existe pas, l'homme n'est pas libre ! Cette « force qui va » obéit à un moteur à qui tout crime est imputable, c'est la société. Tel est le paradoxe longuement illustré par *les Misérables*. Les instincts de l'homme primitif et

simple ont été faussés par les institutions sociales : dès lors il est aisé d'innocenter les coupables et de canoniser les criminels. Jean Valjean, qui a commis deux vols en une matinée, n'est point coupable : tout d'abord il a obéi à une sorte d'impulsion fatale : il sort du bagne, c'est un effet de la force acquise; et puis « ce n'était pas lui qui avait volé, ce n'était pas l'homme, c'était la bête »; mais surtout pourquoi ce simple avait-il été abruti par les désordres de la société? Voilà bien l'unique coupable ! Qui ne reconnaît dans ces monstruosités le paradoxe de Rousseau? Cette morale de ténèbres et de fatalité est, par là même, une morale de lâcheté : elle proclame la passion souveraine et sainte de droit divin; elle légitime et sanctifie le vice. « La boue, mais l'âme », tel est le titre suggestif d'un chapitre des *Misérables*. Dans la Préface de *Lucrèce Borgia*, Hugo écrit : « Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social ; éclairez de tous côtés par le jour sinistre des contrastes cette misérable créature, et puis jetez-lui une âme et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur.... Qu'arrivera-t-il? C'est que ce sentiment sublime transformera sous vos yeux la créature dégradée. » Lucrèce Borgia, la pécheresse, aime son fils : cela suffit à la réhabiliter de tout le reste. Marion Delorme est aimée par Didier : la courtisane devient une sainte : ô prodige de la passion ! Cette morale de la passion sanctifiante est celle de tous les Romantiques, de G. Sand, de Musset, voire de Lamartine, et Musset

γ) Fatalité, vertu sanctifiante de la passion.

a caractérisé très exactement les œuvres et les hommes du Romantisme en ces vers de *Rolla* :

> Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,
> C'étaient ses passions ; — il les laissait aller
> Comme un pâtre assoupi regarde l'eau couler !

δ) Orgueil. Un dernier trait de cette morale, c'est l'orgueil, triomphe de l'individualisme. Tout comme la vanité foncière est le trait distinctif du caractère de Hugo, ainsi l'étalage du Moi est-il le trait dominant de son esprit. « J'ai vu, j'ai dit, j'ai fait », et des formules de ce genre, sont formules fréquentes sous sa plume ; mais cela n'est rien : Hugo semble vraiment un professeur d'orgueil : les héros qu'il a créés sont des vivantes incarnations de l'orgueil, tenace, insolent, plein de mépris, qu'ils se nomment Hernani, Didier ou Job. Ils sont les frères de Frank, qui, dans *la Coupe et les Lèvres*, chante :

> Tout nous vient de l'orgueil, même la patience....
> L'orgueil c'est la vertu, l'honneur et le génie !

4) Lois morales. Mais enfin, n'y a-t-il donc pas, pour l'âme humaine, pour cette âme que le poète croit immortelle, qui doit être récompensée ou punie dans je ne sais quel monde de métempsycose, n'y a-t-il pas pour cette âme quelque loi positive ? Point de loi révélée ! Pas de loi proposée par l'Église et les prêtres ! Il y a des lois pourtant : il faut que l'âme monte à la conquête de ces choses magnifiques : « Justice, Amour, Foi, Raison, Beauté, Idéal, Liberté, Droit ». Tel est le sujet de l'un de ses plus beaux poèmes : *Ibo*. Mais quelle est cette Justice ? Quel est cet Amour ? Quelle est cette Foi ? Que nous veut le poète ?

Je ne sais ! Pour sûr, il ne sait pas lui-même ! Dans *Plein Ciel* (*Légende des Siècles*), il exprime encore le même idéal et suivant le même procédé : un entassement de grands mots : « Avenir, Vertu, Science, Droit, Raison, Fraternité..... Civilisation, Progrès..... Liberté dans la Lumière ». J'en passe. — Ce sont « des ombres chinoises ». Une autre loi morale est celle du Progrès indéfini ; Hugo y paraît tenir, il y revient avec insistance : pourquoi, d'ailleurs, ces luttes constantes des géants contre les dieux ? Que signifient ces sylvains écrasant les Jupiter, les fumiers de Job plus grands que le Caucase, ces ânes plus savants que les philosophes ? Ce sont des symboles de l'affranchissement des foules obscures, de l'avènement du Peuple à la pleine Lumière et à l'absolue Liberté. Mais tout cela, qui fait sourire aujourd'hui, ces grands mots très vibrants et très décevants, on y croyait fort en 1848, et Michel de Bourges et Pierre Leroux, et G. Sand et même Vigny les répétaient avec un zèle et une conviction attendries ! Sur ce point, comme en tout le reste, Hugo n'était qu'un « écho » redisant des banalités et des banalités redoutables.

d) *Idées sociales.*

1) Science sociale de Hugo.

De ces doctrines philosophiques, religieuses et morales ont résulté de graves conséquences au point de vue social. La science sociale est une science éminemment expérimentale : elle observe, elle recueille des faits pour en inférer des lois : il faut donc un esprit pénétrant, positif, sage et instruit. Parce qu'elle flattait son immense orgueil, Hugo ne pouvait manquer de l'aborder ; mais il l'aborda avec une naïveté d'enfant. Gustave Planche

nous a livré « qu'il croyait tout savoir par intuition ». Rien de plus funeste! Juste Olivier, un autre habitué du Cénacle, nous raconte que ses confrères ne savaient rien et s'abstenaient, d'ailleurs, de tout effort vraiment scientifique. « Il ne peut pas, disaient-ils, y avoir d'hommes fossiles, parce qu'il ne se peut pas qu'un corps qu'une âme a habité se pétrifie ». Voilà, pris au vif, leur procédé scientifique : s'établir dans l'absolu en dehors de toute réalité, faire de la science avec leur imagination et leur sensibilité : c'est ainsi que Hugo a fait de la science sociale. Pourtant il a étudié Jean-Jacques et il a trouvé sa méthode d'abord, ses principes ensuite ; sa méthode : elle est exposée dans le *Discours sur l'inégalité des conditions :* « Commençons, dit-il, par écarter tous les faits.... O homme, voici ton histoire telle que j'ai cru la lire ». C'est bien cela : c'est la méthode imaginative, c'est du pur roman. — Ses principes : le premier qui est essentiel : « L'homme naît bon, la société le déprave »; nous en avons déjà noté une conséquence dégagée par Hugo au point de vue moral. Ce dogme fait le fond de tous ses drames et romans à portée sociale. C'est dans la *Pitié Suprême* qu'il l'a formulé le plus nettement :

2) Méthode.

3) Principes :

α) L'homme naît bon, la société le déprave.

> Non, non, il ne naît point de démon ici-bas.
> Tout homme naît bon, pur, généreux, juste, probe....
> Si cette aile est cassée et si cet esprit boite,
> C'est qu'on l'a comprimé dans une cage étroite,
> Si cet homme est affreux, c'est qu'on vous l'a jeté
> Dans un moule de crime et de difformité.

Mais c'est dans *les Misérables* que se concrétise le

mieux cette doctrine. Dans la Préface, nous lisons : « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles. » Cela indique l'esprit du livre. Jean Valjean, entré au bagne, innocent, en sort coupable. Parti du principe de Rousseau, le poète le dépasse : l'état social est mauvais, c'est entendu, mais Rousseau ne demande pas de le haïr. Hugo conclut à la haine de la société. « Ces questions faites, et résolues, il (Jean Valjean) jugea la société et la condamna. Il la condamna à sa haine. Il la fit responsable du sort qu'il subissait, et se dit qu'il n'hésiterait pas à lui en demander compte un jour ». Le deuxième principe fondamental du système de Rousseau, et qui dérive du premier, étant d'ailleurs aussi monstrueux que le premier, est celui de l'absolue souveraineté du Peuple. C'est là un dogme pour Hugo. Le Peuple est le véritable Roi : il détient en partage, malgré sa misère, l'autorité, la vertu ; il est chef par destination divine, il est saint par nature. Il importe donc de lui restituer ses droits, de les proclamer bien haut à la face de tous. Hugo exalte la grandeur du Peuple en termes délirants :

β) Souveraineté du Peuple.

Comme des escabeaux font chanceler les trônes
Si bien que tous les rois, cessant leurs vains ébats,
Lèvent les yeux au ciel... Rois, regardez en bas !
— Ah ! le peuple ! —Océan ! — Onde sans cesse émue,
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !
Miroir où rarement un roi se voit en beau !

Ah! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênait, et qu'il ne connaît plus....

(*Hernani*, Acte IV, Scène 2.)

Aussi voit-il dans la Révolution « la transfiguration paradisiaque de l'Enfer terrestre » (Préface de la *Légende des Siècles*); il consacre aux bourreaux de la Terreur un culte de vénération reconnaissante. Dans *les Misérables*, le vieux Conventionnel dit à l'évêque : « La Révolution française, c'est le sacre de l'humanité. » — « Et 93 ? » interroge timidement Myriel. — « Ah ! reprend l'autre, nous y voilà ! 93 ! J'attendais ce mot-là. Un nuage s'est formé pendant quinze cents ans. Au bout de quinze siècles il a crevé. Vous faites le procès au coup de tonnerre.... De ses coups les plus terribles (de la Révolution) il sort une caresse pour le genre humain.... » Et l'évêque s'agenouille aux pieds du Conventionnel! Dans *Quatre-vingt-treize*, Hugo fait l'apothéose des assassins; il écrit des abominations de ce genre : « Il y a l'Himalaya et il y a la Convention. La Convention est la plus haute cime de l'histoire. Les massacres de 93 ne sont qu'une opération chirurgicale. Il y avait quelque chose de pourri dans l'ancien monde. La Révolution amputa le monde; de là cette hémorragie, 93 ! » Jamais bandit n'a mieux parlé que ce Mage!

γ) Anarchie : — En vertu de tels principes, Hugo aboutit droit à l'anarchie, et sur ce point encore il ne fait que suivre Rousseau. M. P. Lasserre a pu résumer ainsi le Code anarchique du poète : « L'autorité sous

toutes ses formes est usurpation, brigandage, attentat contre la nature humaine, tout au moins simagrée. Ceux qui l'exercent ou y participent forment donc nécessairement une portion corrompue, méchante, ou tout au moins et en tout cas stupide du genre humain. » L'autorité s'incarne dans le Roi, aussi le Roi est-il un monstre aux yeux de Hugo. Sans doute, il l'aima jadis : folie de jeunesse vite dissipée! Ce « rêveur sacré » a épuisé sur le compte des rois tout le vocabulaire de la rue, des tripots et des halles. Il va plus loin, jusqu'à l'apologie du régicide. Il écrit en 1852, dans *les Châtiments* :

Haine du Pouvoir.

> Mais des rêves dont j'ai la pensée occupée,
> Celui pour qui mon âme a le plus de douceur
> C'est le tyran qui râle avec un coup d'épée
> Au cœur!

et il ajoute en parlant de Bonaparte :

> Tu peux tuer cet homme avec tranquillité!
> (III, 15.)

L'autorité s'incarne dans les magistrats; ils ne sont pour Hugo que de vils grimauds dotés d'idiotie et de servilité. Le juge de *la Esmeralda* était « tout à la fois en ce moment sourd et aveugle, double condition sans laquelle il n'est pas de juge parfait ». Ils sont tous pareils et pires, tous excepté les garçons d'abattoir de la Terreur. Les magistrats punissent et condamnent au bagne, à l'échafaud. Le bagne est une monstruosité; il rend criminels des innocents. L'échafaud avait sa raison d'être pour les aristocrates de l'Ancien Régime;

Haine des Magistrats.

mais désormais il n'est plus, dit le poète dans *les Misérables*, qu'une « sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée ». Il ne faut pas de peine, « de vengeance » ni « de talion ».

Haine du Prêtre.

— Enfin, il est une autorité supérieure à toutes les autres, imposée directement du Ciel et chargée d'interpréter les ordres du Ciel. C'est l'autorité mystique du prêtre, de l'Eglise. Hugo ne hait pas le prêtre, il l'abomine; à sa vue, à son nom, il rugit, il bave. Dans *Notre-Dame de Paris* et *la Esmeralda*, Claude Frollo, le prêtre, est doté de tous les instincts les plus dégradants. Dans *les Misérables*, il y a un évêque, traité avec sympathie, Mgr Myriel, mais c'est un vénérable Constitutionnel qui demande la bénédiction de l'homme de la Terreur. Les autres prêtres ressemblent à celui que Hugo insulte dans *les Châtiments* :

Ton diacre est Trahison et ton sous-diacre est Vol.
Vends ton Dieu! Vends ton âme!
Allons, coiffe ta mitre! allons, mets ton licol!
Chante, vieux prêtre infâme!

Le meurtre à tes côtés suit l'office divin,
Criant : Feu sur qui bouge!
Satan tient la burette et ce n'est pas de vin
Que ton ciboire est rouge!

(I, 6.)

Ce sont des râles d'Enfer! Hugo a bavé avec frénésie sur la Papauté. Dans maint passage de son œuvre, mais surtout dans le livre *du Pape*, il a entassé les blasphèmes les plus grossiers. Le dégoût est insurmontable qu'on éprouve à les citer!

Il est triste de voir cet homme reprendre en seconde main l'œuvre de Voltaire que lui-même condamna un jour et méprisa quelque temps! Après avoir étalé une superbe ignorance, après avoir raisonné à la manière des sots, il a fini par rugir comme un tigre contre ce qu'il y a de plus grand et de plus saint; toute sa philosophie nuageuse a abouti, comme dit fortement M. Lecigne, à « des colères de rustre et des naïvetés de primaire ». (*Le Fléau Romantique*, p. 175).

L'esprit de M. Hugo était à la taille de son caractère; le penseur fut petit comme l'homme. — Le poète est plus grand.

D. — *LE POÈTE*

I. — LE POÈTE LYRIQUE

Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore....
(*Ce Siècle avait deux ans : Feuilles d'automne.*)

Le poète, cette fois, s'est bien jugé. Placé au centre de la vie, il perçoit les vibrations des choses et des hommes, des événements et des spectacles de la nature. Il est doué d'une étrange faculté d'émotion. A une sensibilité ardente que le moindre souffle suffit à ébranler, s'ajoute une imagination formidable qui amplifie les impressions ressenties, qui crée, pour les traduire, des symboles éclatants et des expressions retentissantes. Le lyrisme déborde de l'âme de Hugo; comme chez Lamartine, mais avec plus de vigueur et une puissance plus soutenue, il éclate dans

toute son œuvre, dans ses drames, dans ses romans, dans son épopée. C'est d'ailleurs par le tour particulier de son lyrisme, inspiration et forme lyriques, qu'il se distingue le plus de ses contemporains.

A

Le Lyrisme de Hugo a sa source dans l'actualité.

Le premier trait caractéristique du lyrisme de Hugo, c'est que son inspiration a généralement sa source dans la réalité, voire dans l'actualité. N'est-ce point à l'observation et à la contemplation de faits actuels, politiques, guerriers, religieux, sociaux, littéraires que sont dues la plupart des *Odes et Ballades*, des *Orientales*, des *Chants du Crépuscule*, des *Rayons et des Ombres*? L'inspiration, dans *les Feuilles d'Automne*, *les Voix Intérieures* et surtout dans *les Contemplations*, devient d'essence plus intime, mais enfin, la source première et générale est dans la réalité et l'actualité. Ce caractère actuel du lyrisme de Hugo est facile à constater ; le titre seul de très nombreuses pièces le montre ; ce caractère d'ailleurs suffirait à distinguer Hugo des lyriques du siècle passé, Lebrun, J.-B. Rousseau.

De la *couleur antique ou étrangère* dans l'œuvre lyrique de Hugo.

Leur lyrisme ne consistait le plus souvent que dans d'insipides développements empruntés à la mythologie antique. Est-ce à dire que Hugo ne se préoccupe pas de ressusciter la couleur antique? Ne semble-t-il pas, au contraire, qu'il ait prétendu rendre à des lieux ou à des temps éloignés leurs teintes propres? Il y a prétendu, il a même développé dans maints poèmes un luxe étonnant de couleur locale ; mais en réalité ce coloris est factice, les tons ne correspondent que rarement aux objets ; la couleur locale ne fait que donner l'illusion d'un

pittoresque véritable ; les couleurs sont modernes, et les sujets restent en général actuels. Dans l'*Ode à l'Arc de Triomphe (Voix Intérieures)* le poète a esquissé une série de tableaux antiques :

Athènes est triste, et cache au front du Parthénon
Les traces de l'Anglais et celles du canon,
Et, pleurant ses tours mutilées,
Rêve à l'artiste grec qui versa de sa main
Quelque chose de beau comme un sourire humain
Sur le profil des propylées.

Thèbes a des temples morts où rampe en serpentant
La vipère au front plat, au regard éclatant,
Autour de la colonne torse ;
Et seul quelque grand aigle habite en souverain.
Les piliers de Rhamsès d'où les lames d'airain
S'en vont comme une vieille écorce.

Qu'y a-t-il dans ce morceau ? Un sentiment moderne, la mélancolie des ruines, des tons et des couleurs, des images et représentations toutes modernes. Rien d'antique, si ce n'est des noms de ville et quelques noms d'objets, comme les propylées, les colonnes torses ! Dans les *Orientales* surtout, le poète fait étinceler un luxe de couleurs vraiment extraordinaire : qu'on lise, par exemple, *Grenade*. Or, ces visions, ces paysages, ces aspects multipliés laissent-ils l'impression de la cité fameuse d'Espagne, de ses monuments, de ses sites incomparables, de sa vie ardente et paresseuse, ou bien celle d'une ville quelconque, d'un pays quelconque d'Italie ou de Castille, voire de tout l'Orient ? On ne sait. *Les Orientales* mêmes sont très actuelles, trop françaises. Pourtant, avec leurs impressions magiques de sites éloignés, elles restent d'un inté-

rêt bien supérieur aux allégories fabuleuses et aux amplifications mythologiques des prédécesseurs de Hugo.

B

CARACTÈRE GÉNÉRAL ET LARGEMENT HUMAIN DES SENTIMENTS EXPRIMÉS.

Un deuxième trait du lyrisme de Hugo et qui le distingue de Lebrun et de Rousseau, c'est le caractère général et largement humain des sentiments exprimés. Dans l'ensemble de son œuvre lyrique où il chante ses propres sentiments, le poète se trouve exprimer les sentiments les plus universels du monde; mais il a développé chacun d'eux suivant des proportions très diverses et conformément à la nature propre de son génie.

a) *L'amour profane.*

L'amour profane, qui occupe une si large place dans l'œuvre de Lamartine, qui est tout dans l'œuvre de Musset, ne tient qu'une faible part dans celle de Hugo. Sans doute, le poète l'a chanté en diverses poésies, surtout dans les *Feuilles d'Automne : O mes lettres d'amour, A une femme, O qui que vous soyez, A Mme Marie N;* — dans *les Chants du Crépuscule : Envoi des Feuilles d'Automne à Mme..., Hier la nuit d'été, Nouvelle Chanson sur un vieil air, Autre Chanson, Oh ! pour remplir de moi ta rêveuse pensée, Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine, A Mlle J....* — Mais, en général, l'amour exprimé par Hugo paraît peu profond. Dans *les Chansons des Rues et des Bois*, il est sensuel, impudique et grivois; il est souvent sensuel dans *les Chants du Crépuscule ;* quand il demeure délicat, il a pour véritable caractéristique la mignardise et il est rendu de manière médiocre. Notons aussi que l'expression en est assez souvent d'une solennité plaisante qui trahit mal la faiblesse

du sentiment : rien de plus amusant, par exemple, et de moins naturel, que des exclamations de ce genre : *O mes Lettres d'amour, O qui que vous soyez.... Oh ! votre œil est timide, Oh ! n'insultez jamais.... Oh ! pour remplir de moi la rêveuse pensée.*

b) *L'amour des enfants.*

Il est un amour pur, touchant, que Hugo a profondément senti et exprimé avec une riche harmonie : l'amour des enfants. Cette nature âpre, tumultueuse, éprise surtout de gloire, de satisfactions d'orgueil, se fond en tendresse, en soins ingénieux, en paroles douces, devant la grâce frêle de l'enfant : c'est un paradoxe mystérieux, qui d'ailleurs n'est point rare. Hugo chérit les enfants, les siens, les autres, pour leur candeur ingénue, la fraîcheur limpide de leur regard et de leur âme. Tous ces attraits, qui font de l'enfance le charme incomparable, il les a chantés en maints poèmes qui restent dans son œuvre la meilleure part. Il les a chantés avec une simplicité d'expression, rare dans ses poésies, qui traduit mieux la profondeur et la sincérité du sentiment. Il les a chantés avec une insistance qui en accuse l'ardeur. Tous ces poèmes sont bien connus, et il suffit de rappeler les plus remarquables par l'émotion et l'harmonie pénétrante : *Lorsque l'enfant paraît* (*Feuilles d'Automne*), *Laissez, vous ces enfants sont bien là* (*ibid.*), *Dans l'alcôve sombre* (*ibid.*), *Regardez, les enfants se sont assis en rond* (*les Voix Intérieures*), *A des Oiseaux envolés* (*ibid.*), *A ma fille* (*Les Contemplations*), *Elle avait pris ce pli* (*ibid.*), *Quand nous habitions tous ensemble* (*ibid.*), *Elle était pâle et pourtant rose* (*ibid.*), *O souvenirs ! printemps ! aurore !* (*ibid.*), *A Villequier*

(*ibid.*), *aux Feuillantines* (*ibid.*). C'est surtout dans *l'Art d'être grand-père* que s'exprime l'amour de Hugo pour les enfants : le volume leur est dédié; avec l'âge, la tendresse, le besoin de caresser et de gâter ces doux êtres n'a fait que croître; le vieillard, de plus en plus solitaire et farouche, se penche avec une effusion plus naïve sur ces petits qui apportent avec eux la joie, le sourire, les chansons et la lumière des nids et des aurores, des printemps; avec eux, avec les petits-fils, avec Jeanne et Georges, il se fait tout petit, il leur dit des compliments sans fin, il les contemple amoureusement dans leur berceau, et garde leur sommeil :

Elle dort : ses beaux yeux se rouvriront demain
Et mon doigt qu'elle tient dans l'ombre emplit sa main.
(*Jeanne endormie.*)

Quand ils ont un peu grandi, sa joie est d'aller tenant dans sa main leur petite main, de les mettre en liberté quand on les enferme pour des peccadilles, de les laisser griffonner ou gambader jusque parmi ses manuscrits, de tout pardonner, de tout donner. Parmi ces poèmes, on ne sait lequel préférer; il en est un qui nous semble, entre tous, émouvant, parce que le poète l'a consacré aux enfants qui n'ont plus personne pour les aimer ou pour les gâter, à ceux qui ont faim et qui pleurent :

Prenez garde à ce petit être :
Il est bien grand, il contient Dieu.
Les enfants sont, avant de naître,
Des lumières dans le ciel bleu.

Dieu nous les offre en sa largesse.
Il viennent : Dieu nous en fait don.
Dans leur rire il met sa sagesse
Et dans leur baiser son pardon!

Leur douce clarté nous effleure.
Hélas! le bonheur est leur droit.
S'ils ont faim, le paradis pleure,
Et le ciel tremble s'ils ont froid.

La misère de l'innocence
Accuse l'homme vicieux.
L'homme tient l'ange en sa puissance.
Oh! quel tonnerre au fond des cieux

Quand Dieu cherchant ces êtres frêles
Que dans l'ombre où nous sommeillons
Il nous envoie avec des ailes,
Les retrouve avec des haillons.

(Les enfants pauvres.)

Nous rendons grâces au poète d'avoir chanté nnocence avec tant d'amour. Mais hélas! qu'il peu véritablement l'aimer ! Les étranges choses, criminelles choses que le grand-père dit à ces es purs qui viennent à la vie! Non content de célébrer, ce qui est parfait, de les gâter, ce qui fâcheux, il leur apprend à haïr ce qui devrait à mais occuper leur cœur : le vrai Dieu, les mi-stres de ce Jésus qui disait : « Laissez venir à moi petits enfants », les ministres préposés par lé aître à la garde de leur innocence. Étrange orale, et bien périlleuse, qui consiste à dire aux ut petits :

ayez pas peur. C'est vrai, j'ai l'air fâché, je gronde,
on contre vous. Hélas! enfants, dans ce vil monde,
Le prêtre hait et ment ;

Et, voyez-vous, j'entends jusqu'en nos verts asiles
Un sombre brouhaha de choses imbéciles
Qui passe en ce moment.

Les prêtres font de l'ombre. Ah! je veux m'y soustraire!

. . . . . .

Ce qui monte de tout vers Dieu, c'est la lumière,
Et d'eux c'est la noirceur.

(*Le Syllabus.*)

N'est-ce point, en vérité, la pire des infortunes que de tuer ainsi les âmes les plus chères!

c) *L'amour des pauvres et des humbles.*

Une autre veine féconde pour Hugo fut l'amour des pauvres et des humbles. Ce sentiment déborde dans toute son œuvre; il inspire ses romans sociaux et, pour une bonne part, ses drames. Dans *la Légende des Siècles*, il est un morceau qui peut-être les dépasse tous en grandeur simple et vraie, quoiqu'il soit gâté encore par trop d'artifices de Rhétorique : *les Pauvres Gens*. Mais c'est dans son œuvre lyrique que s'exprime le mieux l'amour des humbles : il est ici plus mesuré, plus simple, plus sincère, et par suite plus éloquent. Le poète dit, en face des riches égoïstes, la grandeur des malheureux; par la peinture de leur misère, il a tendu à exciter sur eux la pitié; il a fait appel à la charité, convié à l'aumône. Nous avons déjà précisé la nature de ce sentiment; nous avons essayé d'en étudier la vérité, la profondeur, les résultats; nous n'y reviendrons point. Nous dirons seulement que les principales pièces lyriques où est traduit ce sentiment sont les suivantes : *Pour les Pauvres* (*Feuilles d'Automne*), *A un riche* (*les Voix Intérieures*), *Sur le Bal de l'Hôtel de Ville* (*Les Chants du Crépuscule*), les *Enfants pauvres* (*L'art d'être grand-père*).

d) *La douleur.*

La douleur est un sentiment assez rare dans l'œuvre lyrique de Hugo, et d'essence tout à fait riche. Le poète aimait tendrement ses enfants ; quand il les a perdus, il a senti son cœur déchiré ; revenu à la demi-sérénité qui est le moment propice à l'éclosion de l'œuvre d'art, il a exprimé les plus beaux chants tombés de sa lyre : c'est le poème *Pauca meae* (*Contemplations*, II, 4). Cette œuvre contient le poème complet de l'humaine douleur : l'anéantissement de l'homme sous le coup d'un immense malheur; les visions d'un passé chéri peuplé d'innocentes joies, le charme amer que ces souvenirs répandent dans l'âme blessée; l'accablement encore et la chute jusqu'au plus profond de soi-même ; enfin la venue du sentiment chrétien qui s'insinue avec lenteur et une douceur exquise offrant sinon la consolation, du moins un apaisement ; sous son action salutaire, l'âme s'humilie devant la Puissance qui frappe et dans sa plainte soumise et sa prière presque involontaire, il passe une indicible émotion :

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire!
Je vous porte apaisé
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé!

Je viens à vous, Seigneur, confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent!

Je dis que le tombeau, qui sur les morts se ferme,
Ouvre le firmament ;
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement.

Et le reste. « Il n'y a pas, s'écrie Louis Veuillot, de plus beaux vers dans la langue française, ni dans la langue chrétienne ». (*Les Contemplations ; Univers*, mais 1856). Ce ton, si vrai, si pathétique, ne se soutient pas jusqu'au bout ; l'humble plainte dégénère en récriminations ; le poète oppose ses services à la volonté du Seigneur ; l'accent baisse, la lumière diminue :

Considérez encor que j'avais, dès l'aurore,
Travaillé, combattu, pensé, marché, lutté,
Expliquant la nature à l'homme qui l'ignore,
Éclairant toute chose avec votre clarté ;

Que j'avais, affrontant la haine et la colère,
Fait ma tâche ici-bas ;
Que je ne pouvais pas m'attendre à ce salaire
Que je ne pouvais pas

Prévoir que vous aussi, sur ma tête qui ploie,
Vous appesantiriez votre bras triomphant
Et que, vous qui voyez combien j'ai peu de joie,
Vous me reprendriez si vite mon enfant !

e) *Le sentiment de la nature.* Ainsi que tous les lyriques, Hugo a exprimé le sentiment de la nature, mais il revêt dans son œuvre une forme très particulière. Il faut au poète les spectacles grandioses, le ciel immense, les vastes forêts, les monts robustes et la houle des Océans. Tandis que Lamartine prête son âme aux choses et leur communique ses regrets, ses désirs et ses amours, Hugo absorbe dans sa personnalité les réalités extérieures. Les êtres privés de vie et de réflexion, il les anime et les spiritualise conformément à sa pensée et sous l'influence de son propre génie ; les faits isolés, perçus à travers le voile du

temps, les contingences diverses, il les vivifie, il les présente comme des symboles et leur donne une signification générale. Voici le poète en face du Glacier du Rhône : il sent vivement la nature gigantesque et froide se mêler à son âme ; son âme absorbe en elle, pour ainsi dire, les nuages qui couronnent la cime des monts, la neige suspendue à leur front, le « torrent » congelé qui, sous les feux du soleil, vacille puis croule avec fracas, et de ces visions splendides transformées par sa puissance, elle dégage une vision spirituelle : le génie démesuré du poète :

.... Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige,
Mon esprit, de la terre oubliant le prestige,
Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,
Et contemple de près ces splendeurs sidérales
Dont la nuit sème au loin ses sombre cathédrales
Jusqu'à ce qu'un rayon de Dieu

Le frappe de nouveau, le précipite, et change
Les prismes du glacier en flots mêlés de fange....
.... Au gré du divin souffle ainsi vont mes pensées
Dans un cercle éternel incessamment poussées.

(Dicté en présence du Glacier du Rhône, Les Feuilles d'Automne.)

De même, un fait, l'histoire de *Mazeppa* (*Orientales*), se transforme en s'élargissant : le cheval de l'Ukraine qui va emportant son cavalier dans une course affolée, le déchirant aux ronces du chemin, devient le symbole du génie du poète. Observons d'ailleurs que le poète abuse vraiment de l'image et de la pensée de ce génie ; tout lui est un motif de les suggérer afin d'insister encore sur la sublime

« fonction du poète ». Notons aussi avec grand soin, à ce propos, l'idée singulièrement fausse et dangereuse que Victor Hugo s'est faite et a si souvent exprimée du génie poétique. Boileau et tout le XVII[e] siècle soumettaient le génie et l'art aux lois de la raison, de la mesure, de la sobriété. Pour le chef du Romantisme, le génie n'a d'autre règle ni d'autres limites que sa force ; point de mesure, pas de frein : il est comme la nature, surabondant, exubérant. La cavale sauvage qui emporte Mazeppa court, dépouillée de rênes ; elle bondit par-dessus le ruisseau, les fossés, à travers tous les chemins et tous les champs. Vainement son cavalier tenterait-il de la modérer, il est captif, prisonnier de la cavale sauvage, mais

Enfin le terme arrive ; il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi !

C'est du délire ; il arrive que le génie qui se laisse emporter sans frein, sans but fixe, tombe pour ne pas se relever, ou se relever à jamais meurtri ! En voulant affranchir le génie et l'art, Hugo et les Romantiques dociles à ses leçons ont abouti au détraquement, à la folie, car enfin c'est folie que débrider la sensibilité et l'imagination ! Et ce n'est pas seulement un paradoxe littéraire, c'est un déséquilibre moral..... A partir des *Contemplations*, le sentiment de la nature prend une forme particulière ; Hugo a désormais la hantise de la mer ; les flots lui ont ravi sa fille et ils gardent, farouches, son exil. Aussi lui apparaissent-ils avec une couleur sombre. Pour Lamartine, la Méditerranée, invariablement bleue, berce de ses vagues molles les

idylles langoureuses. Rien de tel chez Hugo : c'est la rafale qui brise les flots contre les rochers,

> Disperse à tous les vents avec son souffle amer
> La laine des moutons sinistres de la mer.
> (*Pasteurs et Troupeaux.*)

Lamartine voyait la mer en surface, Hugo la voit en profondeur, il parle souvent de gouffres et d'abîmes. Sans doute, il avait éprouvé cette sorte d'angoisse avant *les Contemplations* : il y a dans *les Rayons et les Ombres*, un morceau intitulé *Oceano Nox* qui laisse une impression d'épouvante :

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires?
O flots, que vous savez de lugubres histoires !
Flots profonds redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marée
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez, le soir, quand vous montez vers nous !

Pourtant, c'est surtout dans *les Contemplations* et dans l'œuvre satirique : *les Châtiments*, que se manifeste la hantise de la mer ; quand elle n'est pas directement évoquée ou décrite, le poète lui emprunte ses comparaisons, ses images; il emploie avec une préférence marquée le vocabulaire relatif à des objets de mer :

Je suis triste et je marche au bord des flot profonds,
Courbé comme celui qui songe.

Je regarde au-dessus du mont et du vallon,
Et des mers sans fin remuées
S'envoler sous le bec du vautour aquilon,
Toute la toison des nuées,

J'entends le vent dans l'air, la mer sur le récif....
Et je reste parfois couché sans me lever
Sur l'herbe rare de la dune....
Elle (la lune) monte, elle jette un long rayon
A l'espace, au mystère, au gouffre....
(*Paroles sur la Dune : les Contemplations.*)

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles,
Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume....
(*Mugitusque boum : Ibid.*)

Ils songeaient, et rêveurs, sans entendre, sans voir
Sourds aux rumeurs des mers d'où l'ouragan s'élance.
(*Aux premiers jours du monde : Ibid.*)

L'Océan resplendit sous sa vaste nuée,
L'onde, de son combat sans fin exténuée,
S'assoupit....
(*Éclaircie : Ibid.*)

Et tant d'autres.....

f) *Le sentiment du Mystère.*

1) La nuit

A ce sentiment s'allie, dans la poésie de Hugo, surtout dans *les Contemplations* et à partir des *Contemplations*, le sentiment du mystère : le mystère de la nuit, d'abord : les nuits lamartiniennes sont radieuses, diaphanes ; celles de Hugo sombres, effrayantes :

Ténèbres ! L'univers est hagard. Chaque soir
Le noir horizon monte et la nuit noire tombe,
Tous deux, à l'occident, d'un mouvement de tombe
Ils vont se rapprochant et, dans le firmament,
O terreur ! sur le jour, écrasé lentement,
La tenaille de l'ombre effroyable se ferme.
(*Ce que dit la bouche d'ombre. — Contemplations.*)

La nuit n'est pas seulement pour le poète l'absence de la lumière : elle est quelque chose de positif, de réel, on dirait parfois de concret : le premier effet du mal causé par la matière ; Hugo développe cette idée ou impression dans la poésie antérieurement citée. Les astres eux-mêmes, porteurs de douces clartés dans la nuit, ne peuvent rasséréner l'imagination inquiète du poète : elle reste incertaine de leur fixité et de leur régularité. Dans *Magnitudo parvi* (*Contemplations*), il se représente avec effroi la maladie et la fin des astres ; dans la pièce *A la fenêtre pendant la nuit* (*Ibid.*), il tremble, dirait-on, que le Souverain Organisateur ne change brusquement leur cours. — La sensibilité de Hugo s'émeut **2) La mort.** en face d'un autre mystère : la mort. Son âme s'absorbe dans la pensée et l'image des morts ; il vit avec eux. Cette impression date de loin. Dès 1825, dans *les Odes et Ballades*, faisant allusion à la mort de sa mère, il raconte qu'il s'est « éveillé dans la nuit d'un cercueil ». Déjà dans *les Rayons et les Ombres*, en une poésie intitulée *Dans le cimetière de....*, il se sent « regardé fixement » par les morts, il se laisse envelopper par l'atmosphère des tombeaux ; des fleurs penchées et des caveaux il lui tombe des visions indistinctes :

Moi c'est là que je vis ! — Cueillant les roses blanches,
Consolant les tombeaux délaissés trop longtemps....
Là je rêve ! et rôdant dans le champ léthargique,
Je vois, avec des yeux dans ma pensée ouverts,
Se transformer mon âme en un monde magique,
Miroir mystérieux du visible univers.

Il a vraiment, et de bonne heure, la religion des tombeaux ; elle se manifeste, par exemple, dans le

fameux morceau des *Voix Intérieures : Sunt lacrymae rerum....* elle devient plus intense dans les *Contemplations :* le poète fait à Villequier le triste pèlerinage ; oublieux du « pavé de Paris », de ses « marbres », de sa « brume » et de ses « toits », il se penche sur la froide pierre muette dans le gazon et parle à son enfant.... Mais le sentiment de la mort présente chez Hugo un caractère tout spécial. La mort, pour Lamartine, n'est qu'un envol de l'âme, le terme lumineux de notre misérable existence ici-bas :

Je te salue, ô mort, libérateur céleste !...
(*Hymne de la mort : Harmonies.*)

L'impression produite par la mort sur Hugo est physique. Il a été frappé par l'immobilité du cercueil, l'horreur d'être scellé dans une tombe, la décomposition du corps :

Ceux qu'on oublie, hélas ! leur nuit est froide et sombre ;
Toujours quelque arbre affreux qui les tient sous son ombre
Leur plonge sans pitié des racines au cœur.
(*La Prière pour tous. — Feuilles d'Automne.*)

Il en vient à prêter la sensibilité au cadavre ; il a insisté même jusqu'à l'horrible :

Le mort est seul. Il sent la nuit qui le dévore.
Quand naît le doux matin, tout l'azur de l'aurore,
Tous ses rayons si beaux,
Il entend des soupirs dans les fosses voisines ;
Il sent la chevelure affreuse des racines
Entrer dans son cercueil ;
Il est l'être vaincu dont s'empare la chose.
Il sent un doigt obscur, sous sa paupière close,
Lui retirer son œil....
(*Pleurs dans la Nuit : Contemplations.*)

Pourtant, dans *les Contemplations*, un aspect nouveau intervient ; le poète considère dans la mort le moment de la délivrance, la transformation de l'âme lui inspire des vers ternes et vagues ; il célèbre avec une extraordinaire richesse d'expression la transformation du corps qui rentre dans le cours de la vie universelle (*Ce que c'est que la mort*). — Les grands mystères de l'âme, de l'éternité, de l'au delà, ce qui, par-dessus tout, intéresse l'homme, se sont posés également au poète ; il en a exprimé l'étreinte angoissante, il n'a point abouti à la lumière ; nous avons vu quelles idées il s'est faites de la vie, de l'âme, de la morale, de la religion, de Dieu : nous n'y reviendrons pas. Disons seulement que, de bonne heure, Hugo a traduit l'inquiétude romantique en face des vrais mystères ; il dit déjà dans les *Soleils Couchants* (*Feuilles d'Automne*) :

3) L'âme, l'au delà.

Oh ! contemplez le ciel ! et dès qu'a fui le jour
En tous temps, en tout lieu, d'un ineffable amour,
Regardez à travers ses voiles ;
Un mystère est au fond de leur grave beauté.

Dans *la Tristesse d'Olympio* (*Rayons et Ombres*) il montre le poète interrogeant la nature, et celle-ci ne répondant que cette parole : la raison suprême des choses demeure inconnaissable. Mais c'est surtout dans *Pensar, Dudar* (*Les Voix Intérieures*) que le sentiment de ces mystères se manifeste nettement et fortement :

Que croire ? Oh ! j'ai souvent, d'un œil peut-être expert,
Fouillé ce noir problème où la sonde se perd....
J'ai plongé dans ce gouffre et l'ai trouvé profond....

Je disais à la nuit : Nuit pleine de soleil !
Je disais aux torrents, aux fleurs, aux fruits vermeils,
A ces formes sans nom que la mort décompose, [chose?
Aux monts, aux champs, aux bois : Savez-vous quelque

Ainsi donc, le lyrisme de Hugo se distingue par son actualité, par le caractère général des sentiments exprimés en même temps que par une faculté singulière d'imposer à tout la puissance absorbante du génie du poète.

II. — LE POÈTE SATIRIQUE

A

PRÉLIMINAIRES.

a) *Définition de la satire.*

La véritable satire n'est point la production d'un esprit assagi et désireux de répandre sa sagesse ; elle est le cri d'une âme qui s'émeut au spectacle des turpitudes, sous la poussée de l'indignation ou de la rancune. Elle est donc avant tout une œuvre de sensibilité, une expression du « moi » du poète, non plus de ses amours, de ses sympathies ou de ses impressions vagues, mais de ses haines ; elle est « l'écho » de son âme. On pourrait la définir du lyrisme haineux. Telle fut la satire de Juvénal, celle de Ronsard et surtout d'Agrippa d'Aubigné. En vertu de l'ardeur de sa sensibilité et du tour particulier de son génie, Hugo devait accuser encore la parenté du lyrisme et de la satire et les confondre si bien qu'il paraît souvent difficile de les séparer. L'œuvre satirique de Hugo est une variété de son lyrisme : elle est l'expression de ses haines.

b) *L'inspiration satirique avant Les Châtiments.*

Cette inspiration s'est manifestée avant même *les Châtiments* : elle se révèle dans bon nombre de pièces des *Chants du Crépuscule*, des *Rayons et des Ombres*, en de nombreuses tirades de *Marion*

Delorme, de *Marie Tudor*, de *Ruy Blas*. Le poète l'avoue dans *les Feuilles d'Automne* (*Amis, un dernier mot*) :

Alors, oh ! je maudis, dans leur cour, dans leur antre,
Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre ;
Je sens que le poète est leur juge ; je sens
Que la muse indignée, avec ces poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône....
Oh ! La muse se doit aux peuples sans défense ;
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les nobles chansons et le loisir serein
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain !

c) *La Genèse des Châtiments.*

Pourtant c'est dans *les Châtiments* que le poète a laissé déborder l'inspiration satirique. Il fut poussé vers la satire, d'abord, par la ténacité de ses rancunes. Égoïste, orgueilleux sans mesure, il fut incapable de s'oublier lui-même et d'oublier les blessures reçues. D'ailleurs, la publicité donnée à ses rancunes était encore pour sa gloire une forte réclame. Enfin la violence de ses opinions le prédisposait à la satire. Il allait où l'entraînait la foule, c'est-à-dire l'élément le plus passionné : voilà pourquoi ses opinions philosophiques, religieuses ou politiques, furent toujours inconstantes et irraisonnées, extrêmes et véhémentes. Mais pourquoi ces dispositions se sont-elles manifestées au moment où elles apparurent ? Le coup d'État, la rude secousse éprouvée par Hugo, la déception profonde infligée longtemps à ses ambitions, tout cela devait en hâter l'éclat, tout cela dut agir profondément sur le poète. Pourtant, averti par le souci de sa réputation et le sentiment de ses intérêts, il réprima sa fougue. Mais l'exil le

délivra de toute contrainte. Sur le rocher anglo-normand, il se retrouve en face de sa nature, de ses souvenirs et de ses haines ; aucune considération personnelle ne peut plus l'arrêter, il n'a plus rien à ménager : il donne libre cours à la satire ; elle jaillit à pleins flots. Telle est, nous semble-t-il, la genèse des *Châtiments*.

d) *Caractère distinctif des Châtiments.*

Quel en est le caractère distinctif ? C'est la complexité d'inspiration. On y peut distinguer trois formes : la satire proprement satirique : le poète s'attaque directement à l'adversaire, sans aucun intermédiaire ; il injurie, il invective ; — la satire lyrique : le poète exprime les sentiments que les actes ou les paroles de l'adversaire lui inspirent ; — la satire épique : le poète châtie l'adversaire en le confrontant avec les héros de l'histoire ou les vrais grands hommes. Sa voix devient ainsi la voix vengeresse de l'Humanité. Sans cesser d'être elle-même, la satire de Hugo est en même temps ou tour à tour lyrique et épique. Précisons les traits de ces trois formes de satire.

B

LA SATIRE PROPREMENT SATIRIQUE :

a) 1er *Procédé : l'injure.*

La satire proprement satirique exprime de manière directe et spontanée la haine du poète. Mais elle-même comporte ses procédés. Le premier est l'injure. La violence de sa nature, sa richesse verbale, l'exubérance de sa Rhétorique rendaient Hugo particulièrement apte à la manier. Il en a usé largement. Il sait la mettre en valeur par un encadrement approprié. Souvent, il se contente de la fortifier par des accumulations :

> Et quand je dis : faquin ! l'écho répondra : Sire !
> Quoi !... ce royal croquant, ce maraud couronné,
> Qui, d'un boulet de quatre à la cheville orné.

Devrait dans un ponton pourrir à fond de cale,
Cette altesse en ruolz, ce prince en chrysocale,
Se fait devant la France, horrible, ensanglanté,
Donner de l'empereur et de sa majesté !
(L. III, 4 : « *ainsi les plus abjects* ».)

Souvent l'accumulation devient un entassement : l'on dirait des cascades d'injures qui grossissent toujours, éclaboussant tout dans le voisinage :

O Ducos le gascon, ô Rouher l'auvergnat,
Et vous, Juifs, Fould Shylock....
Toi Parieu, toi Bertrand horreur du patriote,
Bauchart, bourreau douceâtre et proscripteur plaintif,
Baroche dont le nom n'est plus qu'un vomitif,
O valets solennels, ô majestueux fourbes,
Travaillant votre échine à produire des courbes,
Bas, hautains....
(*Splendeurs*, l. III, 8.)

Evidemment, nous ne cherchons plus ici l'ombre la plus légère de réflexion ou de jugement : le poète est emporté par l'afflux des mots.

Artifices dans le maniement de l'injure :
1) *Répétition.*
2) *Énumération.*

Dans le maniement de l'injure, Hugo est encore aidé par ses habituels artifices de Rhétorique : la répétition. Elle est accablante ; ce sont toujours les mêmes insultes; nulle part le poète n'a autant abusé des redites. Il abuse aussi des énumérations. Dans la pièce *Toulon*, par exemple, (1, 2) il ne néglige aucune catégorie de bandits :

Aujourd'hui, c'est la ville où toute honte échoue,
Là, quiconque est abject, horrible et malfaisant,
Quiconque un jour plongea son honneur dans la boue,
Noya son âme dans le sang ;

Là, le faux monnayeur pris la main sur sa forge,
L'homme du faux serment et l'homme du faux poids,
Le brigand qui s'embusque et qui saute à la gorge
Des passants, la nuit, dans les bois.

Là, quand l'heure a sonné, cette heure nécessaire,
Toujours quoi qu'il eût fait pour fuir, quoi qu'il ait dit,
Le pirate hideux, le voleur, le faussaire,
Le parricide, le bandit,

Qu'il sorte d'un palais ou qu'il sorte d'un bouge,
Vient et trouve une main, froide comme un verrou,
Qui sur le dos lui jette une casaque rouge
Et lui met un carcan au cou.

3) *Vocabulaire populacier, sale.* Mais les énumérations et les répétitions sont des procédés communs à toutes les œuvres de Hugo; on trouve dans *les Châtiments* des procédés de style particuliers qui n'ont guère leur emploi que dans l'injure : tout d'abord, l'usage de mots populaires, disons plus exactement populaciers ; celui de mots sales et dégoûtants qui traînent dans les ruisseaux ou dans la boue, et que la canaille seule ramasse ; pour salir l'adversaire, Hugo lui jette à la face toutes les ordures du langage le plus ignoble : on nous dispensera de citer. Un deuxième procédé spécial pour le maniement de l'injure est la comparaison ; non point que celle-ci puisse être considérée comme propre à la satire, mais Hugo lui a donné une spéciale valeur : il en use avec grand savoir pour avilir ses adversaires ; à cet effet, il a recours aux objets les plus bas et les plus répugnants. Il parle quelque part du « nain tout-puissant :

4) *Comparaison.*

Qui cuve le massacre et dont la gorge exhale
L'affreux hoquet du sang. »

(*A l'Obéissance Passive*, II, 7.)

Ailleurs il insinue avec une cruelle ironie que Bonaparte est arrivé en France comme un ballot, et il termine son développement par ce vers :

Dieu, qui t'a mis au coche, écrit sur toi : Fragile!
(« *O Robert, un conseil* », III, 12.)

Valeur de ces injures.

Que vaut, au seul point de vue littéraire, cet amas d'injures ? Hugo insulte pour le plaisir d'insulter ; un mot en appelle un autre, une grossièreté entraîne une grossièreté, et l'on cherche vainement une raison avouable. Hugo ne peut invoquer le désir de moraliser, ce n'est point en écrasant l'adversaire sous une masse de gros mots que l'on peut l'amender. De plus, les injures de Hugo ont le tort de s'attaquer à des petits côtés, à des manies, à des gestes. On souhaite autre chose de la satire politique. Enfin, ces injures sont mal fondées : dénué de sens psychologique, Hugo n'atteint point pour chaque individu l'élément distinctif de son caractère ; il ne sait point discerner et mettre en relief le trait qui marque un type.

b) 2me *Procédé: antithèse :*

L'injure ne suffit point à Hugo pour réaliser son dessein satirique. Il a très souvent recours à l'antithèse ; une antithèse générale d'abord : Pour abaisser le tyran qu'il exècre, il lui oppose un géant : « Napoléon le Grand » « Napoléon le Petit », voilà le dyptique sans cesse présenté aux regards du lecteur. De cette opposition constante naît un vif intérêt pour *les Châtiments* : le poète sait d'ailleurs en varier la forme avec un art raffiné : tantôt le contraste éclate à force de fougue passionnée, par

1) *générale.*

exemple dans les Ïambes de « *la Reculade* » (VII, 2) ; tantôt il perce à travers une raillerie sifflante, comme dans la Chanson « *Petit, petit* » :

Sa grandeur éblouit l'histoire.
Quinze ans il fut
Le dieu qui traînait la victoire
Sur un affût ;
L'Europe sous sa loi guerrière
Se débattit.
Toi, son singe, marche derrière,
Petit, petit !....

(VII, 6.)

Tantôt le poète l'éclaire des feux du désert ; ainsi lorsqu'il raconte l'entrevue d'Abd-el-Kader et de Napoléon III (*Orientale*, III, 6). Enfin il étale largement ce contraste en déployant toutes les ressources de son imagination ; par exemple dans *l'Expiation* (V, 13). L'antithèse se trouve dans les détails. La pièce intitulée *Toulon* (I, 2) exprime l'opposition entre Toulon assiégée que Bonaparte reprit aux Anglais et Toulon asservie où le Prince emprisonne les victimes du coup d'Etat ; les deux termes de l'opposition sont répétés dans la plupart des strophes en de très nombreux vers.

2) *dan. détail.*

3) 3me *Procédé : l'ironie.*

Hugo n'a point négligé non plus l'ironie. Elle consiste à traduire une idée par antiphrase, c'est-à-dire sous une forme qui conviendrait exactement à l'idée contraire. Par là, elle est une arme redoutable aux mains du satirique : elle lui permet d'apporter à son jeu plus de variété et d'imprévu. Le poète exalte des bandits comme pour un véritable exploit : plus les éloges sont excessifs,

mieux ils font ressortir la lâcheté de ceux à qui ils s'adressent :

Oui, gloire à ceux d'hier : ils se mettent cent mille,
Sabres nus, vingt contre un, sans crainte et, par la ville,
S'en vont, tambours battants.
A mitraille ! Leur feu brille, l'obusier tonne,
Victoire ! Ils ont tué, carrefour Tiquetonne,
Un enfant de sept ans !

(« *A l'Obéissance Passive* », II, 7.)

L'ironie se précise souvent au moyen de certains procédés : tantôt la raillerie directe qui attribue à l'adversaire un rôle qu'il est manifestement incapable de remplir : Hugo représente suivant ce mode les partisans de Bonaparte se ruant « à l'assaut des lois » (*Ibid.*) ; tantôt la transposition, qui consiste à exprimer des idées et des faits dans un ordre plus vulgaire, lorsque, par exemple, Hugo dépeint « le tas de dévots » qui

Précisée par :
1) *la raillerie directe,*
2) *la transposition.*

.... écrivent à Dieu comme à leur intendant,
Critiquant, gourmandant et lui demandant compte
Des révolutions, des vents, du flux qui monte,
De l'astre au pur regard qu'ils voudraient voir loucher.

(I, 3.)

tantôt enfin le sarcasme : il condense tout un long développement en une brève formule où s'exprime l'amertume du satirique. Ainsi, après avoir développé le récit du coup d'Etat, le poète conclut :

3) *le sarcasme.*

L'Europe est sous ses pieds et tremble sous son trône :
Ce trône a trois degrés : parjure, meurtre et vol.

(*Apothéose*, III, 1.)

Après avoir tracé le tableau des crimes commis par Bonaparte pour s'élever au pouvoir, il résume :

C'est ainsi qu'un filou devient homme d'État.
(*Ibid.*)

A force d'exagérer le sarcasme, Hugo aboutit à des raccourcis d'expression souvent très bizarres, parfois très énergiques. Il décrit la cérémonie du couronnement de Bonaparte ; elle apparaît comme une noce gigantesque :

La France épouse l'assassin.
(*L'Empereur s'amuse*, Chanson, III, 10.)

Conclusion. L'ironie, l'antithèse, l'injure, voilà les trois procédés généraux dont s'est servi le poète dans la satire proprement satirique. Ce sont des procédés, et par conséquent des armes artificielles ; au fond, tout cela se ramène à une rhétorique fausse et très tendue ; la partie proprement satirique des *Châtiments* pourrait bien se réduire à un éclat de grandiloquence.

c

LYRISME DANS LA SATIRE :

Mais Hugo fut bien inspiré de laisser le lyrisme s'épandre dans son œuvre satirique : ainsi la satire devint un genre nouveau et revêtit chez lui des qualités supérieures.

a) *Émotion.* Le lyrisme communique aux satires de Hugo l'émotion : elle déborde presque de chaque mot, car le poète est sincère, profondément convaincu dans sa haine contre Bonaparte. Point d'idées, à coup sûr ; le poète manque du calme et de la clairvoyance nécessaires pour essayer de composer et

l'exprimer un système ; mais, à force de conviction intime et de vive émotion, il aboutit à des endances qui se ramènent à quelques thèmes ans cesse répétés : « Dieu », « l'Humanité », le mal dans le monde », « le crime tôt ou tard uni ». Il colore ces principes vagues par des éclats de sensibilité, il les anime plutôt qu'il ne es définit. — Son émotion le persuade encore de a sainteté de la mission qu'il remplit. En flagellant Bonaparte, il s'imagine venger la conscience publique et prononcer des arrêts pour 'éternité ; il accepte d'ailleurs ce sacerdoce avec enthousiasme :

Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent.

(IV, 9.)

dit-il. Il goûte une fierté suprême à posséder seul le courage de hurler sa colère ; et, quoi qu'il advienne, il demeurera seul sans faiblesse :

Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !

(*Ultima Verba*, VII, 17.)

Ainsi l'émotion du poète est singulièrement large et compréhensive, Hugo semble se faire l'interprète de l'humanité.

b) Association de la nature au dessein vengeur du poète.

Son ambition va plus loin encore : il prétend traduire les impressions de la nature et par là associer l'univers à son dessein vengeur. Exposé, sur son rocher, aux fureurs sauvages de l'Océan, bercé aussi par ses caresses, Hugo ne pouvait manquer de lui faire large place dans *les Châtiments*. Parfois il l'accuse de complicité avec les tyrans ; il

jette ses invectives contre la mer trompeuse traînant sur ses eaux « vers Cayenne, ces noirs pontons, qui :

Passent comme de grands cercueils.

N'est-ce pas toi qui les emportes
Vers le sépulcre ouvrant ses portes,
Tous nos martyrs au front serein,
Dans la cale où manque la paille
Où les canons pleins de mitraille,
Béants, passent leur cou d'airain !

Et s'ils pleurent, si les tortures
Font fléchir ces hautes natures,
N'est-ce pas toi, gouffre exécré,
Qui te mêles à leur supplice,
Et qui, de ta rumeur complice,
Couvres leur cri désespéré !

(*Nox*, I, 1.)

Parfois, la contemplation de l'Océan apaise l'âme irritée ; la brise du large dissipe l'odeur du sang :

Oh ! laissez ! laissez-moi m'enfuir sur le rivage !
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers !

(VI, 5.)

Mais le poète fait appel à la nature entière et l'invite à flétrir les crimes du tyran :

O soleil, ô face divine,
Fleurs sauvages de la ravine,
Grottes où l'on entend des voix,....
Parfums que sous l'herbe on devine,
O ronces farouches des bois....

O vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l'ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la nature,
Que pensez-vous de ce bandit ?

(II, 4)

Par ce débordement d'émotion, par l'intervention de la nature pour collaborer à la vengeance du poète, Hugo a introduit le lyrisme dans la satire ; ainsi, *les Châtiments* demeurent rattachés à l'ensemble de l'œuvre ; de la sorte le poète a vivifié la satire.

D
ÉLÉMENT ÉPIQUE DANS LA SATIRE
a) *Dénombrement de l'humanité.*

Non content de lui rendre la vie, il a prétendu encore la fixer par la grandeur épique.

L'épopée n'intervient sans doute que de manière discrète ; elle y tient pourtant une place importante. Telle pièce, comme *l'Expiation*, est un poème essentiellement épique : par le caractère grandiose et merveilleux des faits, par l'action prodigieuse des éléments conjurés, sortes de divinités farouches, par la haute taille des personnages, par la splendeur de l'évocation poétique. Il y a plus : la manière même dont le livre est construit est épique. Le poète a tenté une sorte de dénombrement gigantesque de l'humanité ; il suffit pour s'en convaincre de parcourir la table des matières : « La Société est sauvée », « l'Ordre est rétabli », « la Famille est restaurée », « la Religion est glorifiée ». Mais le dénombrement est bien incomplet : Hugo ne considère que les hontes de l'humanité ; d'autre part, il décrit et juge du point de vue spécial et exclusif de son époque.

b) *Caractère des héros.* Le caractère épique se manifeste encore dans la nature des personnages créés par le poète : en chacun d'eux il a résumé les traits d'une multitude entière ; plusieurs sont des entités abstraites et représentent les forces qui, d'après Hugo, règlent le mouvement de l'humanité : tels sont Tyrannie, Église, Peuple. Autour de ces personnages essentiels, il groupe d'autres abstractions personnifiées, et dans chaque personnage incarne un vice. Le procédé est par trop simpliste et usé depuis la *Chanson de Roland* ; Hugo l'exagère de façon accablante. Mais, par le caractère des héros, comme par le dénombrement de l'humanité, *les Châtiments*, sont déjà comme le prélude de la *Légende des siècles*.

Conclusion. L'œuvre satirique de Hugo foncièrement outrée par les excès de colère et de grossièreté, déparée par le manque de mesure et les fautes de mauvais goût, est cependant une œuvre remarquable par le mélange de ces trois éléments : satire, lyrisme, épopée.

III. — LE POÈTE DRAMATIQUE

Nomenclature des drames avec date. L'œuvre dramatique de Hugo comprend onze drames : *Cromwell*, écrit d'août à novembre 1826 — *Marion Delorme*, écrit en juin 1829, représenté le 11 août 1831 — *Hernani*, écrit en septembre 1829, représenté le 21 février 1830 — *Le Roi s'amuse*, écrit en juin 1832, représenté le 22 novembre 1832 — *Lucrèce Borgia*, écrit en juillet 1832, représenté le 2 février 1833 — *Marie Tudor*, écrit en août

1833, représenté le 6 novembre 1833 — *Angelo*, écrit en février 1835, représenté le 28 avril 1835 — *Ruy-Blas*, écrit en juillet-août 1838, représenté le 8 novembre 1838 — *Les Jumeaux*, écrit en juillet-août 1835 — *Les Burgraves*, écrit en septembre-octobre 1842, représenté le 7 mars 1848 — *Torquemada*, écrit en mai-juin 1869. — Parmi ces pièces, une, *les Jumeaux*, est restée inachevée; deux autres *Cromwell*, *Torquemada*, n'ont jamais été représentées. — La production dramatique de Hugo est vraiment peu considérable ; d'autre part, la période de cette production n'a duré que seize ans, de 1826 à 1842. Qu'est-ce à dire, sinon que Hugo a fait du théâtre moins par vocation que par nécessité ? Il comprit, en effet, et tous les Romantiques avec lui, que le théâtre était pour eux l'unique moyen de conquérir l'opinion par l'étendue de son action. Ainsi le théâtre de Hugo est essentiellement une œuvre de circonstance, une « œuvre volontaire et réfléchie ». (Brunetière, *Victor Hugo*, t. II, ch. 13, p. 97).

Conséquence.

A THÉATRE LYRIQUE.

De ce trait dominant du théâtre de Hugo, il résulte en premier lieu que ce théâtre est l'expression de l'individualité du poète. Il y traduit ses impressions, ses sentiments, ses opinions politiques. Ses personnages ne sont pas des êtres vivants, ils n'ont pas une vie propre ; ils sont tous, malgré leur apparente diversité, des incarnations de la personnalité du poète, ou du moins destinés à traduire les idées morales, politiques ou sociales qui lui sont personnelles. Ils interviennent, non point pour marquer l'évolution d'une action ou d'un conflit de sentiments, mais pour exposer,

a) *Expression de l'individualité du poète.* D'où : abondance, longueur, banalité des discours et monologues. Hors-d'œuvre.

dans ses phases successives, la pensée du poète. De là, en leur langage, une abondance et une longueur étonnantes de discours ou monologues qui sont le plus souvent des hors-d'œuvre. Ainsi, dans la scène 6 de l'Acte II *des Burgraves*, trouve-t-on rien moins que cinq tirades, dont l'une contient cent vingt vers. Dans la même pièce, (Acte II, Scène 4) Job, au milieu d'un entretien avec Albert et Regina, s'abandonne à d'interminables réflexions sur son sort. Dans *Hernani* (Acte I, Scène 3), Don Ruy Gomez fait à Don Carlos et à Hernani un discours prolongé sur le respect dû aux vieillards. Parfois un mot suffit à amorcer un immense développement. On lit, dans *Angelo* (Journée I, 1) : « Au dessus de moi, il y a Venise. Et savez-vous ce que c'est que Venise, pauvre Tisbe ? Venise, je vais vous le dire, c'est.... c'est.... etc., etc. » Dans la même pièce et à la même scène : « J'ai eu une mère. Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère ? En avez-vous eu une, vous, etc.... » Les monologues surtout sont accablants par leur longueur; on peut citer, à ce point de vue, le monologue de Charles Quint, dans *Hernani* (IV, 2), celui de Ruy Blas, dans *Ruy Blas* (III, 2), celui de Frédéric Barberousse dans *les Burgraves* (I, 1). Accablants par leur longueur, ces discours et monologues le sont tout autant par leur banalité : ce sont des lieux communs qui valent seulement par l'expression personnelle et poétique : Job et Magnus, dans *les Burgraves* (I, 2), développent successivement l'idée du respect dû à l'hospitalité ; et dans *Hernani* (III, 5), Ruy Gomez revient longuement sur la même idée ; dans *Marion Delorme*

(IV, 7), Marion et le Marquis de Nangis adressent à Louis XIII de longs discours sur la beauté de la clémence. — Parfois pourtant le poète s'affranchit de ces lieux communs : il développe alors des réflexions générales sur l'histoire du passé : ainsi dans *Ruy Blas* (III, 2), il disserte sur l'état de l'Espagne sous le règne de Charles II ; dans *Hernani* (IV, 2) il traite du régime politique de l'Europe au Moyen Age ; dans *les Burgraves* (II, 1) il médite sur les maux causés à l'Allemagne par la Féodalité. Pourtant, pour exprimer ces sentiments généraux ou ces idées générales, Hugo trouve des accents émus ; il souffre avec ses personnages, se réjouit avec eux, il s'indigne, il aime, il hait, il vibre. Le discours de Nangis à Louis XIII pour implorer la grâce de son neveu (*Marion Delorme*, IV, 7), est un modèle de pathétique ; la réponse de Don César de Bazan aux propositions de Don Salluste (*Ruy Blas*, I, 2), est un chef-d'œuvre d'ironie hautaine et de colère cinglante.... Qu'est-ce à dire sinon que le théâtre de Hugo est essentiellement lyrique ? lyrique par la substitution du poète à ses personnages — lyrique par le caractère général des sentiments exprimés — lyrique par l'accent personnel et animé dont ils s'expriment.

Pourtant, accents émus.

Par suite de son caractère personnel, le théâtre de Hugo est essentiellement un théâtre d'actualité : on y retrouve l'écho des événements contemporains, des préoccupations politiques, sociales et religieuses qui agitaient les esprits.

b) *Théâtre d'actualité :*

Au point de vue politique, une double tendance se manifeste dans les drames de Hugo. Déjà, dans *Cromwell*, se fait jour une certaine défiance vis-à-

1) Préoccupations politiques.

vis de la monarchie. Hugo semble avoir été séduit par les analogies qu'offrait l'histoire du Protecteur avec celle de Napoléon : tous deux furent d'abord des chefs habiles et durent leur fortune à des succès militaires ; tous deux se sont emparés du pouvoir à la faveur d'une révolution contre le pouvoir royal ; tous deux eurent à lutter contre des ennemis de même nature : les royalistes et les républicains. Hugo souligne les moindres ressemblances avec une insistance marquée. Ainsi, dans la Scène 2 de l'Acte II, il nous montre Cromwell recevant les ambassadeurs et réglant les destinées de l'Europe. — Cependant, à la date de *Cromwell*, Hugo, avec la majorité des Français, n'est pas encore complètement détaché de la cause de la monarchie. — Il n'en va plus de même dans *Marion Delorme*, *Hernani*, *le Roi s'amuse*, qui suivirent cette pièce. Dans ces drames, le roi est représenté sous des traits ridicules ou odieux. Ainsi, dans *Hernani*, Charles Quint est un assez vil personnage, sans scrupules, cynique et brutal pour assouvir ses passions ; dans *le Roi s'amuse*, le poète nous montre François Ier comme un débauché vulgaire ; et dans *Marion Delorme*, Louis XIII faible, impuissant à gouverner par lui-même, soucieux uniquement de ses volières et de ses meutes. Dans *Ruy Blas*, le mépris de Hugo pour la personne du roi et la cause royale paraît plus accentué. Nous avons ici un fantôme de roi : c'est Charles II, l'imbécile, qui passe toutes ses journées à la chasse. Dans *les Burgraves*, il y a plus encore que la satire violente de la royauté et l'expression de sympathies bonapartistes ; on perçoit des appels vers le rétablissement

de l'empire. Les analogies sont frappantes et voulues entre Frédéric Barberousse et Napoléon : Frédéric, qu'on a cru mort vingt ans, sort soudain de sa retraite : l'allusion est évidente à Napoléon retournant de l'île d'Elbe, et que le peuple semble appeler encore, las du règne de Louis Philippe; Frédéric surgit au moment où l'Allemagne réclame un chef : en 1843, plusieurs estimaient que la France avait besoin d'un souverain ; déjà, en 1836 et 1840, Louis Napoléon Bonaparte avait tenté de s'emparer du pouvoir. — Ainsi donc, il est aisé de suivre dans le théâtre de Hugo l'évolution de ses idées politiques de 1826 à 1842, évolution conforme à celle de la majorité des esprits.

2) Préoccupations sociales.

Dans ces drames se manifestent aussi de manière évidente les préoccupations sociales du poète : elles sont d'ailleurs encore mal définies et semblent consister seulement dans une vague aspiration démocratique. Hugo choisit volontiers pour héros de ses drames des hommes du vulgaire, qu'il mêle à des personnages de condition élevée, afin d'éclairer les vertus des premiers par les vices des seconds. Ainsi dans *Hernani*, en face du roi Carlos, le poète a placé le bandit Hernani qui attire le plus vif intérêt. Dans *Marion Delorme*, au courageux mais léger Saverny, il oppose le plébéien Didier, d'une vigueur grave et réfléchie. Dans *le Roi s'amuse*, c'est un affreux bouffon, Triboulet, qui fait la leçon aux grands. Dans *Ruy Blas*, c'est le laquais Ruy Blas qui porte en soi le génie d'un grand ministre, tandis que Don Salluste a les sentiments d'un laquais. C'est l'antithèse érigée en système et elle a pour but d'exalter le peuple « placé

très bas et aspirant très haut, ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie, le peuple valet des grands seigneurs et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. » (*Préface de Ruy Blas*). C'est du pathos le plus détestable.

3) Préoccupations religieuses.

Quant aux opinions religieuses de Hugo, elles s'expriment peu dans son théâtre ; elles n'interviennent que dans *Torquemada*. Cette pièce n'est pas un drame : c'est une diatribe haineuse contre l'Église, sous le futile prétexte de l'Inquisition. Mais il ne faut pas oublier que *Torquemada* fut écrit en 1869. A mesure que le poète approche du terme, ses colères antireligieuses s'exaspèrent et deviennent de la folie dans les derniers poèmes.

c) *Évocation pittoresque du passé.*

Lyrique par son caractère personnel, d'où dérive son actualité, le théâtre de Hugo l'est encore par le don d'évocation pittoresque, la vision poétique du passé. — A coup sûr, la documentation du poète est sommaire et facile ; il lui advient de commettre des inexactitudes, voire des erreurs : ainsi il a tracé le caractère de l'épouse de Charles II, doña Maria de Neubourg, d'après les Mémoires de la Cour d'Espagne par la duchesse d'Aulnoye, qui se rapportent à la femme de Philippe V. Il ne se met pas en garde contre le goût excessif de l'anecdote et il abuse des mots historiques. En revanche, Hugo excelle à évoquer les âges disparus par les décors et les costumes. Le souci de la précision y est poussé jusqu'à la minutie. Au IV^e^ Acte de *Ruy*

1) Inexactitudes et erreurs historiques.

2) Résurrection du passé : Par les décors et les costumes.

Blas, on trouve ces indications : « Petite chambre somptueuse et sombre...., lambris et meubles de vieille forme et de vieille dorure..., murs couverts d'anciennes tentures de velours cramoisi, écrasé et miroitant par places et derrière le dos des fauteuils, avec de larges galons d'or qui le divisent en bandes verticales...., haute cheminée sculptée du temps de Philippe II avec écusson de fer battu dans l'intérieur ». Au IIe Acte des *Jumeaux*, on lit : « Une chambre très sombre, à voûte ogive, pavée en larges dalles, tendue en velours écarlate, à crépines d'or, meublée de grands fauteuils à bras dorés et à dossier de tapisserie; d'un aspect à la fois sinistre et magnifique. A gauche, dans un pan coupé, un large lit de damas rouge et de tapisserie alternée, à colonnes, à dais et à chef d'or sculpté, revêtu d'un riche couvre-pied de dentelle. A droite, dans un autre pan coupé, une haute cheminée, garnie de sa plaque de fer fleurdelysée. A droite également, une table recouverte d'un tapis de velours et posée sur un tapis des Gobelins carré. Sur la table un miroir de Venise ; au dessus du lit, un grand Christ d'ivoire sur ébène, non janséniste, c'est-à-dire les bras étendus. » — Le poète attache une égale importance aux costumes de ses personnages. Ce costume est toujours d'une extraordinaire somptuosité et en même temps adapté à l'époque et à la condition des acteurs. Ainsi, dans *Hernani*, le bandit est vêtu du « costume de montagnard d'Aragon, gris, avec une cuirasse de cuir, une épée, un poignard et un cor à sa ceinture ». (I, 2). Dans *Marion Delorme*, de Bellegarde porte « un riche costume de Cour avec toutes les brode-

ries et toutes les dentelles, le cordon du Saint-Esprit au cou et la plaque au manteau ». (IV, 1). *Ruy Blas* est, au Ier Acte (Scène I) « en livrée, haut de chausses et justaucorps bruns, surtout galonné rouge et or »; au IIIe Acte (Scène I), « vêtu de velours noir avec un manteau de velours écarlate, la plume blanche au chapeau et la toison d'or au cou ». — De plus, la couleur locale est en quelque sorte diffuse dans les attitudes, les gestes, les entretiens des personnages, de manière à produire une impression d'ensemble antique ou étrangère; ainsi *Marion Delorme* fait revivre à nos yeux la société française sous le règne de Louis XIII; *Ruy Blas* ressuscite la Cour de Charles II et la monarchie espagnole à la fin du XVIIe siècle; les *Burgraves* évoquent l'Allemagne féodale du XIIIe siècle.

Par la couleur locale diffuse.

d) *Style non dramatique : riche d'éléments colorés et pittoresques.*

Lyriques par cette splendide évocation du passé, les drames de Hugo le sont encore par le style. — Il n'est point dramatique : tout d'abord, les dialogues sont rares dans ce théâtre; on n'y trouve guère ces répliques qui se croisent, incisives et comme agissantes, dans le théâtre de Corneille, ni les reparties brèves, les mots chargés d'action, ou les tirades expressives, orageuses, pathétiques, du théâtre de Racine. Le style de Hugo ne se prête pas aux analyses fines et pénétrantes des sentiments. — En revanche, il est riche d'éléments colorés et pittoresques. Il se distingue par l'abondance des images; elles sont souvent éclatantes, d'ailleurs variées, tantôt majestueuses ou terribles :

Dieu qui d'un souffle abat les sapins centenaires
Remplit d'événements, d'éclairs et de tonnerres.

Déjà grondant dans l'ombre à l'heure où nous parlons,
La main qu'un mendiant cache sous ses haillons.

(*Les Burgraves*, I, 7.)

tantôt familières et douces :

Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste ;
Et comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries.

(*Hernani*, V, 3.)

Mais on en trouve souvent de cette incohérence :

Lorsque la lourde tombe a clos notre paupière,
L'âme lève du doigt le couvercle de pierre
Et s'envole....

(*Marion Delorme*, V, 3.)

Mouvement : agitation.

— Ce qui le distingue ensuite, c'est le mouvement ; disons du moins le mouvement extérieur ; ce style haché, rapide, coupé d'exclamations, d'apostrophes, de suspensions, semble tout à fait propre à exprimer l'intensité et les variations du sentiment. A y regarder de plus près, le mouvement, ou mieux la mobilité, est surtout dans les mots et dans le rythme. Il exprime souvent, bien plutôt qu'une sincère animation et une passion ardente, une agitation factice. Les soubresauts, les cris, les transports inattendus et échevelés ne doivent point passer pour des effets dramatiques d'une souveraine puissance ; un tel désordre, semblable tohu-bohu sont plutôt la marque d'une grave faiblesse.

B
THÉATRE ARTIFICIEL.

Théâtre essentiellement lyrique, expression constante de l'individualité du poète, le théâtre de Hugo

est un théâtre entièrement artificiel : ses drames sont le résultat de longues et savantes combinaisons.

b) Conception du drame.

Le poète a prétendu faire de son théâtre un théâtre historique ; mais il n'est pas un seul sujet directement et entièrement emprunté à l'histoire, voire à la légende. Il n'a demandé à l'histoire que « le baptême de ses sujets ». (G. Planche : *Revue des Deux-Mondes*, article sur Lucrèce Borgia). Dans les Préfaces de ses drames, Hugo nous révèle sa manière de procéder. Il cherche d'abord une idée qui serve comme de base à tout le drame, celle-ci, par exemple, qu'il peut exister dans une même âme « la difformité morale la plus hideuse et le sentiment le plus pur » ; ce sera l'idée centrale de *Lucrèce Borgia*. Puis il s'applique à donner à cette idée une forme concrète, et ici l'auteur déploie toutes les ressources de son imagination : il place cette difformité là où elle peut le mieux ressortir, « dans le cœur d'une femme » ; il suppose à cette femme ce qui donne « de la saillie au crime », à savoir « la beauté physique et la grandeur royale » ; il imagine un contraste saisissant, il oppose au vice de Lucrèce Borgia le sentiment le plus noble « qu'une femme puisse éprouver » ; « dans un monstre il met une mère ». Ces combinaisons réalisées, il cherche dans l'histoire une femme à qui puissent convenir tous ces traits, et ainsi Lucrèce Borgia donne son nom au drame. Il en va de même pour la plupart des autres pièces. Dans la Préface d'*Angelo*, le poète avoue que son œuvre a consisté à « dresser sur une pensée, d'après les données spéciales de l'histoire, une aventure tellement simple

et vraie, si bien vivante, si bien palpitante, si bien réelle, qu'aux yeux de la foule, elle pût cacher l'idée elle-même comme la chair cache l'os ». Dans la Préface des *Burgraves*, il déclare avoir voulu transformer « une abstraction philosophique » en « une réalité dramatique, palpable, saisissante, utile ».

b) *Développement de l'intrigue.*

L'intrigue dans les drames de Hugo se développe suivant de pareils procédés arbitraires. Dans la tragédie classique, l'action consistait dans le développement régulier, logique, d'un sentiment ou d'une situation indiqués au début, et le dénouement était la conclusion presque prévue de l'action. Il n'en va plus de même dans le théâtre de Hugo. A chaque scène, le poète déploie toutes les ressources de son ingéniosité afin de compliquer l'intrigue, de la prolonger, de ménager au spectateur des surprises nouvelles. Il est curieux d'étudier spécialement, à ce point de vue, *Marie Tudor*, car l'action de cette pièce s'annonçait dans la Préface comme une des plus simples : le poète en effet déclarait avoir pour objet de « poser largement sur la scène, dans toute sa réalité terrible, ce formidable triangle qui apparaît si souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau ». Rien de plus simple — mais voici que cela se complique, se surcharge de péripéties et s'enchevêtre de détails parasites. L'énumération en serait interminable. Une telle complication est la cause d'une parfaite obscurité : il faut, pour démêler cet enchevêtrement, un effort d'attention pénible, et l'on ne parvient pas souvent à y réussir ; mais il est cause encore d'invraisemblance. Ainsi

Ruy Blas, considéré à bon droit comme une des meilleures pièces de Hugo, est un défi au bon sens. Comment admettre que don Salluste ait sous la main, à point nommé, un laquais venu la veille à Madrid où il n'est connu de personne, qui a déjà vu la reine et en est tombé amoureux ; que don César de Bazan, Grand d'Espagne, parent de don Salluste, après avoir dissipé toute sa fortune, se soit engagé dans une troupe de voleurs et soit présenté à la Cour par don Salluste sous les traits de Ruy Blas ? Cela n'est rien. Ruy Blas, jusque-là vulgaire laquais, devient en six mois premier ministre et un ministre de la taille de Richelieu : il entre dans son nouveau rôle avec une parfaite aisance, traite avec une souveraine désinvolture ambassadeurs et conseillers. Ce n'est rien encore. Le merveilleux personnage qui tout à l'heure discourait avec une si haute compétence sur les plus graves questions de l'économie politique, est resté imprudent au point de ne pas prévoir même le danger qu'il pourrait courir au retour de don Salluste ; puis, se voyant menacé par celui-ci de révélations accablantes, il ne trouve pas, en une journée, ministre tout-puissant et sûr de l'appui de la reine, le moyen de déjouer une ruse très maladroite de son ancien maître.... En vérité, c'est pousser trop loin le mépris de la vraisemblance.

c) *Personnages.*

Enfin, l'artifice éclate dans la création des personnages. Ce sont des êtres abstraits. « Je n'ai plus rien d'humain », dit Guanhumara dans *les Burgraves* (1re Partie, Scène 4), « je suis le meurtre et la vengeance ». Chacun de ces héros devient un symbole, soit d'un sentiment personnel du poète, soit de l'idée

qu'il s'est faite d'une époque. Dans les *Burgraves*, Otto, Magnus, Job représentent l'idée féodale pendant trois siècles. Dans *Ruy Blas*, le valet incarne le peuple qui triomphe de la noblesse ; Don Salluste et Don César représentent les deux moitiés de la noblesse espagnole. Entre ces personnages abstraits se livre un conflit, non plus de passions, mais d'idées antithétiques, qui sont les idées de Hugo ou bien celles qu'il combat : antithèse dans *Hernani*, qui n'est au fond qu'un duel entre un roi et un brigand; antithèse dans *Ruy Blas*, amour partagé d'un valet pour une reine. L'antithèse voulue, systématique, se retrouve dans un même personnage : Lucrèce Borgia nous épouvante par ses crimes et elle est la plus tendre des mères ; Triboulet est un vil et odieux bouffon et un père sublime ; Marion Delorme est « ange et démon », Ruy Gomez a le cœur rempli de haine et d'amour.... La continuité du procédé est accablante. Ces personnages ne sont plus des hommes, ce sont des idées qui se meuvent et se heurtent dans un monde de pure fantaisie. Pour remplir le vide psychologique de l'action, le poète multiplie les personnages. Vigny voulait déjà que « l'action entraînât autour d'elle un tourbillon de faits ». Hugo va plus loin : « au lieu d'une individualité comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame ». Il introduit même sur la scène un personnage collectif et abstrait : le Peuple.... Ainsi, point de vérité dans les personnages de Hugo ; ils sont le produit de combinaisons purement artificielles ; ils sont invraisemblables.

Conclusion. Drame artificiel, lyrique et d'actualité, le drame de Hugo ne pouvait réussir à la scène : au fond il n'était qu'un compromis essentiellement faux entre le mélodrame et l'histoire. La chute des *Burgraves* survenue en même temps que le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard marqua sa ruine définitive.

IV. — LE POÈTE ÉPIQUE

A. LA POÉSIE ÉPIQUE EN FRANCE.

« Les Français n'ont pas la tête épique », disait Voltaire, exprimant sans doute une lacune de son propre génie. A diverses époques, pourtant, les Français tentèrent de restaurer dans notre patrie un genre illustré par Homère et Virgile. Les *Chansons de Geste*, avec de réelles qualités de fond, une grande hauteur d'inspiration et une singulière élévation de sentiments, manquaient des ressources de forme qui assurent la vie des œuvres. La Pléiade proclama très haut l'ambition d'égaler Homère, et Ronsard commit cette étrange erreur de goût qui s'appelle *la Franciade*. *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné revêtent souvent une grandeur épique ; mais cette œuvre est avant tout une œuvre de vengeance, une explosion lyrique de rancune ; c'est une satire plutôt qu'une épopée. Voltaire, à son tour, échoua piteusement dans un genre qui exige une grande puissance de conception poétique et une extraordinaire richesse d'expression. Hugo est vraiment le premier qui ait doté la France d'une épopée. Cette épopée est très imparfaite sans doute : elle est pourtant celle qui se rapproche le plus de l'antique épopée.

B

L'INSPIRATION LYRIQUE DANS L'ÉPOPÉE DE HUGO.

a) *Comment le lyrisme a pu coexister avec l'épopée.*

Il paraît singulier, à première vue, que le poète des *Contemplations* soit aussi celui de la *Légende des Siècles*, que l'inspiration lyrique essentielle dans l'œuvre de Hugo, débordant toute cette œuvre, loin de nuire à l'inspiration épique, avec laquelle elle semble contradictoire, ait coexisté avec elle, et même ait conduit le poète à celle-ci. Cela paraît singulier, parce que le lyrisme est essentiellement subjectif, tandis que l'épopée est, par nature, objective. Mais pour sortir de lui-même et passer sans effort du lyrisme à l'épopée, Hugo n'avait qu'à suivre la pente de son imagination. Elle lui a permis d'extérioriser ses sensations, d'exprimer sa vision intérieure de manière concrète, de faire revivre aux yeux des lecteurs les âges anciens, de s'intéresser aux aspects divers de la nature et à l'extérieur des civilisations disparues et de traduire par des images saisissantes les mondes évanouis. Tel est, en effet, le privilège de l'imagination : la plus subjective de nos facultés est en même temps la plus objective ; par là il est arrivé que Hugo, dont l'imagination est prodigieuse, a été si profondément lyrique, a étalé si complaisamment son « moi », et en même temps a exprimé des visions objectives et précises. D'autre part, le caractère de la personnalité du poète le prédisposait à l'épopée. Hugo s'est défini un « écho » placé au « centre de tout » ; ses émotions, si ardentes qu'elles puissent être, sont des émotions collectives. Aussi, quand les rumeurs du présent ne viennent plus l'ébranler sur ses rochers solitaires, quand la voix des foules dont il est l'écho demeure pour lui lointaine et muette, il demande

au passé des émotions, des vibrations que le présent lui refuse. Il s'était chanté lui-même, mais, à travers soi, il chantait ses contemporains : quand donc les contemporains furent oubliés, il put sans peine s'oublier, pour évoquer le spectacle des mondes écroulés et vibrer encore à ce spectacle nouveau.

b) *Survivance du lyrisme.*

Car, il ne faut point en douter, le lyrisme survit dans l'épopée de Hugo : la vision du passé, comme celle du présent, émeut son âme ; mêlée à la voix des siècles morts, nous entendons la voix du poète. Ce lyrisme tient d'abord à la manière dont fut composée la *Légende des Siècles*. En publiant ses *Poèmes Antiques*, Leconte de Lisle propose un théâtre d'art rigoureusement impersonnel. Il s'abstrait en quelque sorte de la vie contemporaine et de soi pour vivre dans le passé. Hugo, lui, ne se sépare point de la réalité qui l'entoure ; il garde toutes ses rancunes et ses espérances. La composition de la *Légende* s'échelonne de 1840 à 1883, depuis la *Chanson des Aventuriers de la Mer* écrite en 1840 jusqu'au volume complémentaire paru en 1883. Or, pendant cette période, Hugo compose des œuvres lyriques : les *Contemplations ;* des œuvres satiriques : les *Châtiments*, des romans sociaux : *les Misérables*. Il participe à la vie politique. Il ne s'isole donc point, pour composer la Légende, volontairement et de parti pris, de la vie contemporaine. De plus, la *Légende des Siècles* n'est point, comme les *Poèmes Antiques*, une épopée descriptive ; c'est encore et en même temps une épopée sociale : « L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, dit-il, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transformation

paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie... responsabilité pour l'autre... voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble. » (Préface de la première série). Ainsi, le poète prête à l'histoire les splendeurs de la poésie, afin de mieux découvrir le sens profond qu'elle cache. Il sera donc sans cesse porté à mêler ses idées, ses aspirations, à ses représentations épiques. D'ailleurs la veine lyrique se manifeste avec une intensité diverse suivant les séries. La première série, qui comprend deux volumes et parut en 1859, est celle où l'élément lyrique tient le moins de place ; dans cette série pourtant on trouve déjà des pièces qui sont de véritables odes comparables à celles des *Contemplations*, telle : *Plein Ciel*. Il est aisé de trouver dans le *Petit Roi de Galice*, dans les *Raisons de Momotombo*, les effusions de haine religieuse où se complaît le poète : il y fait intervenir le prêtre pour l'associer aux cruautés des Infants, les Jésuites, l'Inquisition, l'évêque Afranus ; dans le *Régiment du Baron Madruce* éclate, en même temps que la haine religieuse, la haine politique :

Car les rois sont la griffe et le prêtre est la dent.

Le lyrisme prend une place plus considérable dans la deuxième série, qui contient deux volumes et parut en 1877, et dans le volume complémentaire paru en 1883. Nous y trouvons des morceaux lyriques : *la Chanson de Sophocle à Salamine*, *le Groupe des Idylles*, *l'Epopée du ver*, *le Paysan au bord de la mer*, des pièces d'inspiration satirique : *Fleurs et Poètes*, *le Mont Blanc*, *la Colère du bonze*,

Montfaucon, les Mangeurs, la Vision du Dante. Ainsi donc, le lyrisme subsiste dans *la Légende des Siècles*. Mais le courant épique ne perd rien de sa puissance et de sa profondeur. — Quels sont les caractères de la poésie épique de Hugo ?— La poésie épique, étant par essence objective, doit être une poésie réaliste ; s'inspirant de la réalité, elle doit l'agrandir. Enfin elle doit être soutenue d'une ou de plusieurs grandes idées générales. Ces traits distinctifs sont-ils vérifiés dans l'épopée de Hugo ?

c

Caractères de la poésie épique de Hugo.

L'épopée transfigure, sans doute, la vie réelle, mais pourtant elle doit partir du réel, et laisser l'impression du réel. A travers les déformations poétiques, nous devons entrevoir la vie des peuples ou des héros qui inspirent l'œuvre. *La Légende des Siècles* possède excellemment cette première qualité. Hugo a le don de rattacher le fantastique à la vie quotidienne, de mêler à ses fantaisies des images et des impressions réelles au point qu'il nous semble voir nettement les êtres qu'il célèbre ou dépeint, vivre dans les temps et parmi les peuples qu'il ressuscite. Comment obtient-il un si précieux effet ? Il s'attache à fixer, non seulement les caractères généraux des civilisations ou des paysages, mais encore le détail, parfois en apparence insignifiant, mais si juste que volontiers nous nous imaginons l'avoir découvert nous-mêmes. Ainsi, ses personnages ressemblent, non plus à des fantômes épiques, mais à des héros vivant et agissant dans un cadre approprié. Voici Mahomet :

a) Elle part du réel et laisse une impression vivante du réel.

> Il s'arrêtait parfois pour voir les chevaux boire,
> Se souvenant du temps qu'il était chamelier.
>
> (*L'An neuf de l'Hégire.*)

Voici le Cid :

La jument, grasse alors comme un cheval de moine,
Regardait son seigneur d'un regard presque humain ;
Et le bon Cid prenant dans l'auge un peu d'avoine,
La lui faisait manger dans le creux de sa main.

(*Le Cid Exilé.*)

Les légendes deviennent vraisemblables, naturelles, par le détail familier. Olivier et Roland luttent pendant cinq jours dans une île du Rhône ; ainsi que des hommes vulgaires, ils viennent à sentir la soif :

Çà, dit Roland, je suis neveu du roi de France...
Quand j'ai mon ennemi désarmé devant moi,
Je m'arrête. Va donc chercher une autre épée,
Et tâche cette fois qu'elle soit bien trempée ;
Tu feras apporter à boire en même temps,
Car j'ai soif.

(*Le Mariage de Roland.*)

Rien de plus fantaisiste que les descriptions du poète ; pourtant, il nous semble évoquer sans cesse des pays bien connus. Telle la description de Gur :

Gur, cité forte, était alors sur le rivage ;
Ses toits fumaient ; son port abritait un amas
De navires mêlant confusément leurs mâts ;
Le paysan portant son gomor plein de manne
S'y rendait ; le prophète y venait sur son âne ;....
Ce peuple était joyeux comme un oiseau lâché ;
Gur avait une place avec un grand marché.

(*Les Lions.*)

La Légende des siècles et l'histoire.

Ainsi donc, derrière les légendes, la vie commune nous apparaît ; derrière les fantaisies nous entrevoyons le réel. Mais cela ne suffit pas : l'im-

pression d'ensemble est-elle une impression de vérité? Ces poèmes ne sont-ils pas historiquement inexacts? Il est aisé d'y relever de nombreuses erreurs. Ainsi, dans *les Quatre jours d'Elciis*, le poète donne comme contemporains des faits successivement accomplis aux XIV^e^, XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles ; *le Détroit de l'Euripe* est une amplification purement fantaisiste. Victor Hugo se vante que, dans *le Lion d'Androclès*, il n'y a pas un seul détail inexact. Les détails sont exacts, il est vrai, mais l'ensemble est faux, car de l'époque impériale à Rome, le poète ne rappelle que les détails affreux. Trop souvent, Hugo a refait l'histoire à sa façon ; trop souvent, non content de la transformer, il l'a méconnue ; ses évocations épiques sont devenues de véritables déclamations. Pourtant, dans son ensemble, l'œuvre exprime l'âme de chacun des âges disparus et évoqués par le poète. Voilà ce qui distingue *la Légende des Siècles*, des *Poèmes antiques*. Leconte de Lisle a tous les scrupules de l'historien et de l'archéologue ; Hugo insuffle la vie et une vie propre aux siècles passés. Pour saisir la différence, il suffirait de comparer *le Festin de Niobé* dans *les Poèmes antiques* au *festin de Final* dans *la Légende des Siècles*. Dans le premier, pas un détail qui ne soit scrupuleusement exact, mais l'impression d'ensemble est fausse, le tableau nous paraît mal évoquer un festin des guerriers d'Homère : il y manque la fumée des viandes et les débris des bêtes égorgées. Le second est une évocation vivante et fidèle, malgré son à peu près historique, d une orgie sanglante de la Renaissance. De même, quelle œuvre

présente une couleur plus biblique que *Ruth et Booz*? plus évangélique que *La première rencontre du Christ avec le Tombeau*? *La Chanson des Reîtres* ne donne-t-elle pas le frisson des âges barbares?

b) *Elle agrandit le réel.*

Il ne suffit point à la poésie de laisser une image vivante du réel pour qu'elle soit vraiment épique : les pièces de Th. Gautier seraient des chefs-d'œuvre du genre, car ils représentent les objets avec la précision des médailles. La poésie épique a pour caractère d'agrandir la réalité. Ce caractère appartient essentiellement à *la Légende des Siècles*, où passe de manière constante le frisson du grandiose. Son imagination et sa sensibilité prédisposaient le poète aux visions démesurées ; son exil et sa vie solitaire en face de l'Océan ne firent qu'accroître ces tendances.

1) *Peuples évoqués*

« C'est l'aspect légendaire qui prévaut dans ce volume.... C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende », dit Hugo dans sa Préface. L'histoire, en effet, trace à l'imagination des limites trop fixes. Il faut au poète des faits transformés, agrandis par les récits populaires. Les peuples qui fascinent son imagination sont ceux dont l'histoire s'enveloppe le plus de mystère, dont les traditions lointaines ont défiguré, pour les agrandir, les origines ou la vie successive ; les peuples riches en légendes, aventures gigantesques, luttes de Titans : ce sont les peuplades qui habitent au sein des forêts germaniques ou sous les brumes de Scandinavie, ou encore l'Angleterre du moyen âge : *le Parricide*, — *Eviradnus*, — *Welf*, — *le Régiment du Baron Madruce*, — *l'Aigle du Casque*. C'est l'Italie, non point nonchalante et gaie, mais sauvage et débauchée :

Ratbert, — le Comte Félibien, — Les Quatre jours d'Elciis. C'est l'Espagne, non plus l'Espagne voluptueuse des orangers et des sérénades, mais l'Espagne âpre, inaccessible, aux paysages désolés, aux gorges monstrueuses et aux âmes sauvages : *le Petit Roi de Galice, — Bivar, — le Jour des Rois, — Masferrer....* C'est enfin l'Orient sanguinaire : *les Trônes d'Orient....* Tous ces peuples sont encore trop rapprochés de nous ; les légendes qui les concernent gardent des couleurs trop précises ; le poète remonte aux temps primitifs, l'âge des *Titans*, les origines du monde : *la Conscience.*

2) *Héros dépeints.* Telle est l'humanité évoquée par le poète : elle se présente à nous sous des couleurs sombres. « Les tableaux riants. dit Hugo dans sa Préface, sont rares dans ce livre ; cela tient à ce qu'ils sont rares dans l'histoire ». Non, cela tient à ce qu'il cherche le grandiose, la mêlée des batailles, la terreur et l'effroi. — De même, les représentants de l'humanité qu'il fait revivre à nos yeux sont des personnages gigantesques, légendaires ou fabuleux : ils flamboient et tracent à leur passage des éclairs :

> La terre a vu jadis errer des paladins ;
> Ils flamboyaient ainsi que des éclairs soudains,
> Puis s'évanouissaient laissant sur les visages
> La crainte et la lueur de leurs brusques passages.
> (*Les Chevaliers errants.*)

3) *Héros créés.* Ce sont Xerès, Roland, le Cid, Charlemagne. Quand la légende ne lui fournit pas des personnages assez extraordinaires, il en crée ; il abandonne l'histoire, élargie par les rêves populaires et transfigurée par les siècles. Il invente ainsi Eviradnus, Welf, Kanut,

Masferrer. Quand il accepte les héros traditionnels, il ajoute à leur légende : ainsi Roland disperse les cent bandits des infants ; Roland et Olivier luttent cinq jours dans une île du Rhône. Tout cela est déjà monstrueux ; mais, quand il crée des héros, il défie toute vraisemblance : Welf dans sa tour solitaire brave le prince, le roi, l'empereur, le pape. Le Titan traverse le dessous de la terre Masferrer dans sa caverne est si puissant que

> les monts et la nature
> Se sentent augmentés presque de sa stature.
> (*Masferrer.*)

4) *Vie des foules.*

Ce n'est pas tout : la vie des foules mêmes s'agite dans la Légende. Hugo excelle à exprimer le tumulte des masses ; il semble particulièrement apte à ce genre de tableaux : l'incohérence de son imagination, le tumulte des idées, des visions confuses qui se heurtent dans son cerveau, l'aident à rendre puissamment l'impression des foules vivantes et agissantes. On pourrait, à ce point de vue, citer comme exemple, soit *le dénombrement des troupes de Xerxès*, ou *le Jour des Rois*, ou *le Festin de Final*, ou *l'Expiation*. Peut-être aucun morceau n'égale-t-il *Durandal travaille :*

Larges coups, flots de sang par des bouches vomis,
Faces se renversant en arrière, livides,
Casques brisés roulant comme des cruches vides,
Flots d'assaillants toujours repoussés, blessés, morts ;
Cris de rage. O carnage ! ô terreur ! corps à corps
D'un homme contre un tas de gueux épouvantable ! ..
Le meurtre sur les morts jette les morts, et rit.
Durandal flamboyant semble un sinistre esprit ;

Elle va, vient, remonte et tombe, se relève,
S'abat et fait la fête effrayante du glaive !
(*Le Petit Roi de Galice.*)

c) *Elle introduit la nature dans les scènes et les tableaux.*

Pour agrandir encore le tableau épique, le poète y introduit la nature. Autour des combats, des courses folles, des provocations, des meurtres, il déroule le spectacle d'immenses horizons, de montagnes énormes, des rochers, des grands bois, du ciel : leur immobilité fait mieux ressortir les gestes des héros. De plus, l'aspect des paysages réfléchit directement ou par contraste l'horreur des situations. Dans *Aymerillot*, tandis que les barons lassés cherchent à justifier leur mollesse, la voix puissante des torrents

.... mugissait sous les chênes

comme pour flétrir leur trahison ! Dans *l'Aigle du Casque*, tandis qu'Angus s'enfuit épardu devant Tiphaine, la nature sourit :

Le bois calme et désert sous le bleu firmament
Remuait follement ses branchages superbes ;
Les nids chantaient, les eaux murmuraient dans les herbes,
On voyait tout briller, tout aimer, tout fleurir ;
Grâce ! criait l'enfant, je ne veux pas mourir !

Dans *le Petit Roi de Galice*, enfin,

Le mont complice et noir s'ouvre en gorges désertes !

Le merveilleux dans la *Légende des siècles.*

La nature n'est pas seulement un cadre pour les actions grandioses ; elle est un être animé qui agit. Tel est le principe du merveilleux dans *la Légende des Siècles*. Les anciens faisaient intervenir dans leurs épopées les dieux et les déesses ; les auteurs de Chansons de Geste, Ronsard, Voltaire, Chateau-

briand recourent à l'action des anges, des démons, des abstractions personnifiées. Hugo crée un merveilleux nouveau, celui du monde des choses. Ce monde participe à toutes les scènes de la Légende ; il parle, il agit, il lutte. Ainsi, dans le *Petit Roi de Galice*, le mont Cordoba regarde, par-dessus les collines, le choc des javelots autour de Roland ; au-dessus du cortège des rois bandits regagnant leur demeure se dresse formidable le mont Tibidabo. Dans *l'Aigle du Casque*, les forêts se racontent la « farouche aventure » :

L'arbre en parle au rocher, l'antre en parle au menhir ;
Le vieux mont Lothian semble se souvenir ;
Et la fauvette en cause avec la tourterelle.

L'aigle du casque broie le crâne de Tiphaine. Dans *les Trônes d'Orient*, la coupe, les sphinx du trône, le flambeau chantent à Zim-Zizimi le poème de la mort.

Mais, à travers ces décors fantastiques, à travers ces légendes et ces prodigieux agrandissements du réel, est-il possible de démêler une idée philosophique, quelque grande conception générale ? *L'Iliade* exprime une lutte de races ; le *Paradis Perdu*, avec l'histoire des origines du monde, semble une explication métaphysique du problème du mal. *La Légende des Siècles* traduit aussi une de ces conceptions : « Pour le poète comme pour l'historien, dit Hugo dans la Préface de la 1re série, pour l'archéologue comme pour le philosophe, chaque siècle est un changement de physionomie de l'humanité. On trouvera dans ce volume qui, nous le répétons, sera continué et complété, le reflet de

d) *Elle s'appuie sur des idées générales à prétentions philosophiques :*
1) Évocation des âges successifs pour donner aux hommes des leçons morales.

quelques-uns de ces changements de physionomie. Comme dans une mosaïque, chaque pierre a sa couleur et sa forme propre ; l'ensemble donne une figure. La figure de ce livre, on l'a dit plus haut, c'est l'homme. » Autant qu'on en peut juger par ce langage apocalyptique, le poète se propose de raconter aux hommes leur propre histoire, d'évoquer à leurs yeux leurs destinées, afin qu'ils y reconnaissent leurs efforts et leurs faiblesses, et prennent conscience de leur avenir. L'évocation poétique des âges successifs dans le but de donner aux hommes des leçons morales, telle est la conception générale qui semble dominer la Légende. Cette idée convenait bien au caractère de l'épopée et à l'imagination du poète. Dans une œuvre ainsi conçue, il y avait place pour l'agrandissement, le merveilleux et le monstrueux : l'histoire des siècles peut devenir aisément la Légende des Siècles. — Mais il faut bien reconnaître qu'à force d'étendue, cette idée perd en clarté ; à force d'interprétations de l'histoire du monde, le poète en arrive à des extravagances, à des conclusions métaphysiques dont la fausseté n'a d'égale que l'obscurité. Pour lui, l'histoire de l'homme est l'histoire de la lutte du bien et du mal : cela peut se soutenir, mais il faudrait dans l'expression quelque lumière ; le poète a tout l'air de confondre pleinement l'un et l'autre. Il écrit, dans *La Vision d'où est sorti ce livre :*

2) Lutte du bien et du mal.

.... Le mal au bien était lié
Ainsi que la vertèbre est jointe à la vertèbre.

De l'abus constant des visions apocalyptiques résulte une sorte de philosophie matérialiste ; c'est

un véritable parti pris chez Hugo de donner le mouvement aux êtres inertes, de matérialiser l'abstrait :

C'est dans l'obscurité lugubrement émue
De la terreur bâtie en pierre et qui remue.
(*Montfaucon.*)

C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude....
(*La vision d'où est sorti ce livre.*)

3) Métaphysique de l'univers : Panthéisme, Métempsycose

C'est du délire ! — Enfin, surtout à partir de la 2e série, Hugo se plaît à exprimer je ne sais quelle étrange métaphysique de l'Univers où se mêlent toutes sortes d'absurdités : le panthéisme, la métempsycose, dans un effroyable chaos. Il évoque le dedans de la terre, l'éblouissement du Titan devant l'infini ; l'épopée, agrandie par la vie surhumaine des héros, par le tumulte des foules, par la vie surnaturelle du monde inanimé, tout cela ne lui suffit point ; il aboutit à la conception d'une « réalité » telle que « tout devient fantôme », à :

Tout un univers spectre apparu brusquement.

Qu'est cela ? Entendez cette fanfare :

Cela ne peut mourir et cela n'a pu naître,
Cela ne peut s'accroître ou décroître en clarté.
Toute cette lumière étant l'éternité.
Phtos a le tremblement effrayant qui dessine
Plus d'astres qu'il n'éclôt de fleurs dans la ravine,
Plus de soleils qu'il n'est de fourmis, plus de cieux
Et de mondes à voir que les hommes n'ont d'yeux !
Ces blancheurs sont des lacs de rayons ; ces nuées
Sont des créations sans fin continuées.
.... Où cela cesse-t-il ? Cela n'a pas de terme.

Quel Styx étreint ce ciel ? Aucun. Quel mur l'enferme ?
Aucun — globes, soleils, lunes, sphères — forêt.
L'impossible à travers l'évident transparaît,
C'est le point fait soleil ; c'est l'astre fait atome.
(*Le Titan.*)

Il en est qui peuvent encore admirer ces « abîmes ». Admirons leur candeur facile et l'intensité de ce délire !

Conclusion. Hugo a réalisé, à un degré rare, les deux premières conditions d'une œuvre épique : partir du réel pour laisser l'impression du réel, agrandir le réel jusqu'aux dernières limites du grandiose. Une riche imagination lui a permis de créer de magnifiques symboles, d'admirer le monde des choses et de ressusciter les âges disparus en les transfigurant encore. Trop souvent, il est vrai, il a poussé bien loin le mépris de l'histoire et de toute vraisemblance. Il a essayé, en outre, de soutenir ses évocations poétiques par des idées générales, mais ces idées expriment souvent des erreurs, et sont traduites avec une obscurité déconcertante. Malgré de graves défaillances, l'inspiration épique reste, chez Hugo, d'une singulière puissance ; nous pouvons saluer en lui notre poète épique, bien imparfait sans doute, mais vraiment supérieur.

E. — *L'ARTISTE*

Hugo essentiellement artiste par la puissance d'imagination. Caractère mesquin et vil, penseur médiocre, poète inégal, capable de beaux éclats mais trop souvent dépourvu de mesure et de bon goût, Hugo est surtout un grand artiste. Il possédait à un degré rare la faculté dominante des artistes : l'imagination. Cette imagination est demeurée jusqu'au

bout féconde : aussi le poète se distingue-t-il par une grande puissance et originalité de vision, d'expression verbale et d'invention rythmique.

A

NATURE DE LA VISION CHEZ HUGO.

Quelle est la nature de la vision de Victor Hugo ? Par quels traits particuliers se marque son originalité ? Quel travail s'accomplit dans l'esprit du poète pour modifier les données de la vision ? Quelles conséquences en résultent pour la composition ?

a) *Netteté de la vision.*

Tout d'abord le poète voit très nettement et en relief les contours des objets, mais il est porté à faire des rapprochements, à constater des ressemblances, et le principal procédé de l'artiste est la comparaison. — Que Hugo voie nettement les lignes des objets, on n'en saurait douter, les exemples abondent ; qu'il voie des choses extérieures ou en imagine, très souvent il définit leur forme géométriquement : ainsi, il aperçoit les figures dessinées par les intervalles des nuages, les contours d'un édifice, les traits d'un visage : « Le croissant traversait rapidement les nuées et par moments voguait librement dans un trapèze d'azur comme une barque dans un petit lac. » (*Le Rhin*, II, 181) *. « Les nuages d'argent coupés çà et là de trapèzes et de triangles bleus. » (*Notre-Dame de Paris*, II, 181-182). « Un vieux chapeau rond, passé à l'état polyédrique, était posé un peu sur le pavé, un peu sur la tête du dormeur. » (*Alpes et Pyrénées*, 49). « Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez

* Pour les références où nous citons le titre général des œuvres, avec des chiffres, nous avons suivi l'édition Hetzel-Quantin.

tétraèdre. » (*Notre-Dame de Paris*, I, 69). Quand il ne définit pas ainsi géométriquement, il dessine avec netteté : « La grande Cathédrale gothique avec.... sa frise à jour comme une collerette. » (*Les Orientales*, préface, 6). « Au crépuscule, les murs cyclopéens, laissant passer le jour à travers leurs pierres, font au haut des collines de longues crêtes de guipure noire. » (*L'Archipel de la Manche*, 27). « Là des ormeaux brodés de cent vignes grimpantes. » (*Les Feuilles d'Automne*, 382).

A l'heure où les maisons, les arbres et les blés
Jettent sur les chemins de soleil accablés
Leur frange d'ombre au bord d'un tapis de lumière.
(*La Légende des Siècles*, II, 157.)

b) *Comparaisons et métaphores.*

Il serait aisé de relever cette perception presque violente du contour dans les nombreux passages où le poète parle de déchirures, de haillons.—Mais, d'une manière générale, quand le poète a ainsi vu ou imaginé un objet, il en rapproche, par l'esprit, d'autres objets ; par un détail accessoire ou une idée dominante, il établit entre eux la comparaison, tantôt en gardant un intermédiaire, tantôt, et le plus souvent, par une forme directe. Au soir tombant, le poète approche de Soissons. Il aperçoit de loin et de haut la masse des édifices de la ville ; à côté se dessine le cours de l'Aisne ; il remarque la ligne courbe décrite par la rivière, et à son esprit se présentent des objets de forme semblable : le croissant, la faucille. Un détail l'aide à choisir entre ces images : la couleur d'acier que donne à l'eau le crépuscule. Puis c'est le temps de la moisson : la ville ressemble à une gerbe au milieu des champs : « A travers les vapeurs qui rampaient

pesamment dans la campagne, on distinguait encore ce groupe de murailles, de toits et d'édifices qui est Soissons, à demi engagé dans le croissant d'acier de l'Aisne comme une gerbe que la faucille va couper. » (*Le Rhin*, I, 59). La métaphore s'est formée naturellement. Est-il besoin de citer d'autres comparaisons et métaphores heureuses, naturellement amenées et justes ? Il suffit de lire au hasard dans les meilleures parties de l'œuvre de Hugo: par exemple, dans *Ruth et Booz* (*Légende des Siècles*) :

Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été,
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles ;

ou encore dans *les Pauvres Gens* (*Légende des Siècles*):

Et cinq petits enfants, nids d'âmes, y sommeillent.

Le poète, d'ailleurs, dans la comparaison, recourt à un double procédé : tantôt la réduction du grand au petit, tantôt le grossissement. Voici la muraille des Pyrénées aux premiers temps du globe :

Ce massif colossal de la maçonnerie
Terrible que construit et détruit l'élément,
Semble un coffre de pierre immense, renfermant
Les archives d'une âpre et sombre catastrophe
Et tout un monde mort, ployé comme une étoffe.
(*Dieu*, 56.)

Voici l'empreinte de Babel dans le cirque de Gavarnie :

Quelque étrange géant, fils de Cham ou de Bel,
A-t-il pris brusquement et retourné Babel
Et l'a-t-il appuyée à ce mont, comme on scelle
Un cachet sur la cire ardente qui ruisselle ?
(*Dieu*, 68.)

Voici, au contraire, un exemple de grossissement :

L'insecte est au bout du brin d'herbe
Comme un matelot au grand mât.
(*Les Chansons des Rues et des Bois*, 204.)

Bizarreries et extravagances.

Ce procédé est, nous l'avons vu, particulièrement en usage dans *la Légende des Siècles*. Mais le goût exagéré pour ces jeux d'imagination, a conduit le poète à des bizarreries et de véritables extravagances : nombre de comparaisons et de métaphores sont des défis au bon sens et revêtent un caractère grotesque ; les exemples fourmillent : « Terre-Neuve, cette île qui, vue à vol d'oiseau, a la forme d'un chameau agenouillé sur l'océan, et levant sa tête vers le pôle. » (*Le Rhin*, 340). — « Si l'on promène son regard sur une carte d'Allemagne vers le confluent du Mein et du Rhin, on est agréablement surpris d'y voir s'épanouir une grande fleur à cinq pétales, découpée en 1815 par les ciseaux délicats du Congrès. Francfort est le pistil de cette rose. » (*Le Rhin*, II, 384). « Je veux absolument que vous voyiez Fougères. Figurez-vous une cuiller : grâce encore pour ce commencement absurde. La cuiller, c'est le château ; le manche, c'est la ville. » (*France et Belgique*, 57). Ceci ne rappelle-t-il pas le début d'une « scie » bien connue : « Figurez-vous une boule?... » On trouve encore, dans *Notre-Dame de Paris* (I, 205), cette perle : « Le dôme de la halle au blé est une casquette de jockey anglais sur une grande échelle. » On n'en finirait pas.

c) *Symboles.*

En vertu du tour particulier de son imagination, par suite même de l'usage constant de la comparaison ou métaphore, le poète a multiplié dans son

œuvre les symboles. Le symbole suppose une comparaison ; mais toute comparaison n'a point la valeur d'un symbole ; le symbole tient la portée d'un signe exprimant une idée générale. Quand Hugo dit : « La tombe est un creuset », il fait une comparaison, mais en même temps il crée un symbole ; ce terme signifie une idée générale : dans la mort, l'âme s'épure pour une existence supérieure. La tombe et le cercueil figurent, très souvent, avec une valeur symbolique, dans l'œuvre de Hugo ; le poète en a même fortement abusé. La tombe est le lieu du repos : aussi donne-t-il aux fastueux tombeaux des rois d'Égypte la forme d'une tente :

Et Carthage et la Pyramide,
Tente immobile de la mort !
(*Odes et Ballades*, 278.)

Je songeais à l'Égypte aux plis infranchissables,
A la grande isolée éternelle des sables,
Noire tente des rois, ce tas d'ombres qui dort
Dans le camp immobile et sombre de la mort.
(*Les Quatre vents de l'Esprit*, II, 30.)

Le poteau du gibet symbolise l'aveuglement du genre humain :

Nous jugeons, nous dressons l'échafaud. L'homme tue
Et meurt. Le genre humain, foule d'erreur vêtue,
Condamne, extermine, détruit,

Puis s'en va. Le poteau du gibet, ô démence !
O deuil ! est le bâton de cet aveugle immense
Marchant dans cette immense nuit.
(*Les Contemplations*, II, 274.)

Hugo a maintes fois comparé les nuages à des drapeaux. Parfois cette comparaison n'est que descrip-

tive, par exemple dans *les Travailleurs de la mer* (II, 168) : « Des nappes de nuée ondulaient. On croyait voir des plis de drapeaux. » Mais elle est souvent symbolique, par exemple dans *la Légende des Siècles* (III, 108-109) :

La façon dont la Suisse à Sempach triomphait
Reste la grande audace et la grande manière
D'attaquer une bête au fond de sa tanière.
Tous ses nuages, blancs ou noirs, sont des drapeaux.

d) *Antithèses.* Il arrive souvent, dans l'œuvre de Hugo, que les termes comparés ou symboliques ne se ressemblent point, sont au contraire tout différents; leur opposition fait mieux ressortir l'idée ou l'intention du poète : c'est l'antithèse. Tel est le procédé le plus fréquent de sa manière de composer : l'antithèse est un moyen facile de mieux signaler un objet ou un état : la grandeur ressort par l'opposition de la petitesse, le courage par l'opposition de la lâcheté. *Le Lion d'Androclès* (*Légende des Siècles*) n'est qu'une antithèse d'un bout à l'autre :

Et l'homme étant le monstre, ô lion, tu fus l'homme.

Aymerillot, page blond au teint de vierge, est plus vaillant et plus fort que les barons de Charlemagne. Le mendiant du pont de Crassus se dresse en face des Pyrénées. La fosse et le cercueil sont souvent comparés au berceau :

Rentre au creuset. Ton Dieu t'offre dans les rayons,
Pour refaire ton âme obscurcie et difforme,
Le cercueil, ce berceau de la puissance énorme.
(*Dieu*, 168.)

Mais ce ciel, tu l'auras. Attends l'autre berceau :
La tombe.
(*L'art d'être grand-père*, 268.)

Hugo aime à comparer, antithétiquement et par ironie, le sceptre à un bâton : car, à son gré, au lieu d'être l'insigne du commandement, il ne sert qu'à frapper :

> Lorsqu'avec un bâton,
> Sceptre lourd et honteux que la peur divinise,
> L'Autriche casse l'aile au lion de Venise.
> (*Les Feuilles d'Automne*, 428.)

De cette antithèse forcée, d'inspiration souvent haineuse, le poète a particulièrement abusé : elle revient, avec une étrange obstination, sous sa plume : c'est comme une hantise. Nous lisons dans *Napoléon le Petit*, 193-194 : « Un jour le peuple français.... bâtonné d'un bâton qu'on appelait sceptre... se redressa tout-à-coup. » — Dans *l'Homme, qui rit*, 327 : « La bastonnade donnée par le sceptre » — dans *Cromwell*, 266 :

> O Charle ! ô roi martyr ! Comme Olivier te venge !
> Quel fouet honteux succède à ton sceptre éclatant !

Le sceptre, c'est encore une houlette entre les mains du pape et des évêques; mais, naturellement, en de telles mains, elle devient cruelle :

> Que le pape en massue ait changé sa houlette.
> (*Les Châtiments*, 411.)

Le sceptre sert à Hugo pour plusieurs autres antithèses. Leicester met en opposition le sceptre royal et la baguette de fée (*Amy Robsart*, 265). C'est le bâton de l'aveugle, le hochet de l'enfant, la marotte du fou. — Il serait aisé de poursuivre ces citations qui prouvent le goût marqué du poète pour l'antithèse, le symbole, la comparaison.

c) Conséquences au point de vue de la composition.

Le retour très fréquent de ces procédés, l'insistance du poète à reprendre les mêmes symboles, les mêmes antithèses, les mêmes comparaisons, engendre une accablante monotonie dans la composition. Un autre défaut particulièrement pénible de cette composition est le développement artificiel, par énumération, par répétition ou retour symétrique. Nous en avons cité un exemple dans *les Contemplations :* une longue partie du fameux morceau : *A Villequier*. Dans *la Légende des Siècles*, le poète chante successivement les sinistres exploits des quatre lions de la fosse où Daniel a été jeté (*Les Lions*). Dans l'épisode d'*Aymerillot*, il nous montre l'un après l'autre tous les seigneurs de l'armée : le duc de Bavière, Dreus de Montdidier, Hugo de Cotentin, Richer de Normandie, le Comte de Gand, Eustache de Nancy, Gérard de Roussillon, reculant l'un après l'autre devant Narbonne à prendre. Dans *les Trônes d'Orient*, tour à tour les sept merveilles du monde célèbrent l'orgueil humain; les dix sphinx du trône, la coupe, le flambeau, à douze reprises, évoquent pour Zim-Zizimi le spectre de la mort.

B

PUISSANCE VERBALE.

a) Les mots éveillent la pensée.

En revanche, le poète possède une extraordinaire puissance verbale, une entente très rare de la valeur représentative des mots. Même dans ses dernières œuvres, nous trouvons, parmi des images obscures et des métaphores incohérentes, nombre de vers pleins de relief et de couleur. — Ce qui fait la force particulière de ces mots, c'est que non seulement ils traduisent la pensée, mais encore ils l'éveillent. Semblable théorie a été exprimée par le poète dans

une pièce étrange des *Contemplations* : *Nomen, Numen, Lumen* : Quand Dieu eut créé le monde et voulut se faire connaître de lui,

Il se dressa dans l'ombre et cria : Jéhovah !
Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent.
Et ce sont, dans les cieux que nos yeux réverbèrent,
Au-dessus de nos fronts tremblants sous leur rayon,
Les sept astres géants du noir septentrion.

La seule puissance d'un mot a révélé Dieu, et chacune de ses lettres a fait jaillir une étoile ! — Un second trait caractéristique des mots dans la poésie d'Hugo, c'est la prédilection marquée du poète pour les noms propres : ils prennent pour lui un pouvoir d'évocation extraordinaire :

Le mot fait vibrer tout au fond de nos esprits.
Il remue en disant : Béatrix, Lycoris,
Dante au Campo Santo, Virgile au Pausilippe.
(*Nomen, Numen, Lumen.*)

Il semble se complaire à collectionner les noms propres, afin que les visions surgissent et s'accumulent ; nous lisons dans *les Mages* (*Contemplations*) :

Et voilà les prêtres du rire,
Scarron, noué dans les douleurs
Esope que le fouet déchire,
Cervante aux fers, Molière en pleurs,
Le désespoir et l'espérance !
Entre Démocrite et Térence,
Rabelais que nul ne comprit ;
Il berce Adam pour qu'il s'endorme,
Et son éclat de rire énorme
Est un des gouffres de l'esprit.

Et Plaute, à qui parlent les chèvres,
Arioste chantant Médor ;
Catulle, Horace, dont les lèvres
Font venir les abeilles d'or ;
Comme le double Dioscure,
Anacréon près d'Épicure,
Bion, tout pénétré de jour,
Moschus, sur qui l'Etna flamboie,
Voilà les prêtres de la joie !
Voilà les prêtres de l'amour !

b) *Relief et couleur des mots.*

Ces surcharges de noms propres, loin d'accroître la richesse d'évocation, fatiguent et engendrent l'obscurité. — Mais la qualité dominante des mots dans la poésie de Hugo, c'est le relief et la couleur : il trouve d'instinct les mots qui, d'eux-mêmes ou par l'addition d'une épithète, évoquent des visions, peignent des objets ; en quelques traits, dans *les Pauvres Gens*, il place sous nos yeux une cabane de pêcheur, logis plein d'ombre avec, au plafond bruni, le reflet des flammes du foyer, puis, dans un coin obscur, la lueur fugitive de « quelque humble vaisselle ». Il représente *le cimetière d'Eylau*, dormant sous la neige et, sur la plaine, l'aurore

rouge, joyeuse et lente ;
On eût cru voir sourire une bouche sanglante.

Par des mots si heureusement choisis et accouplés, l'image se détache, et à cette image la lumière, plus ou moins intense ou voilée d'ombre, « s'accroche toute vibrante et palpite comme un oiseau pris au piège », suivant une comparaison de Hugo lui-même. Relevons, à ce sujet, un procédé très fréquent, qui aide à donner du relief aux expressions en serrant plus vigoureusement les métaphores

ce procédé consiste à faire d'un substantif l'épithète d'un autre :

> Et là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
> De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
> Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
> Le pâtre promontoire au chapeau de nuées.
> (*Pasteurs et troupeaux. — Contemplations.*)

En cette voie, Hugo dépasse très souvent toute mesure : il en arrive à des juxtapositions bizarres et ridicules ; il dit : la bouche tombeau, le fossoyeur oublié, la biche illusion, l'homme spectre, etc., etc.....

C

RICHESSE RYTHMIQUE.

Enfin, Hugo est un artiste inimitable pour enchaîner, sous la loi du rythme, ses images et ses visions. — La variété de ses coupes et de ses mètres est prodigieuse ; il a mis en exercice toutes les formes créées par la Pléiade ; il en a créé de nouvelles avec une fécondité surprenante et un sens musical raffiné. Il est trop banal de répéter qu'il a disloqué « ce grand niais d'alexandrin » ; d'abord, il n'est point vrai qu'il l'ait assoupli le premier : La Fontaine l'avait déjà fait, et puis, ce n'est là qu'une partie très secondaire de son œuvre et de sa révolution. Dans ses poésies lyriques, satiriques ou épiques, on trouve tous les systèmes les plus divers. Hugo a réalisé de véritables tours de force rythmiques : les exemples sont trop connus pour que nous insistions : qui ne connaît les *Djinns*, et *le Pas d'armes du Roi Jean*, et *la chasse du Burgrave?* — Avec la variété des mètres, ce qui caractérise le rythme de Hugo c'est la variété des coupes, qui a produit le déplacement de la césure :

a) *Variété des mètres et des coupes.*

celle-ci, qui était fixe dans l'alexandrin du XVII^e^ siècle, est devenue mobile. Une des coupes les plus fréquentes est celle qui se réalise par groupes de trois pieds : c'est le trimètre romantique : la plupart des vers de la « *Vision d'où est sorti ce livre* », dans *la Légende des Siècles*, sont coupés de cette sorte :

Et ce mur | frissonnait | comme un arbre | au zéphir....
Du passé, | du tombeau, | du gouffre et | de la nuit...
Mit la main | à son casque | et l'idole | à sa mitre.

Dans *l'Aigle du Casque* (*Légende des Siècles*), la poursuite d'Angus par Tiphaine est une merveille de rythme souple et juste : les coupes expriment la fuite éperdue de l'enfant et l'épouvante de la nature :

Rien n'arrête leur course ; ils vont, ils vont, ils vont !....
Ils serpentent parfois se touchant presque ; puis
N'ayant plus que la fuite et l'effroi pour appuis,
L'enfant glisse....

b) *Liberté des enjambements.* L'absolue liberté des enjambements est encore une loi du rythme de Hugo et du rythme romantique. Le poète les a multipliés : enjambements de sujets, de verbes, de compléments :

Elle entra. Sa lanterne éclaira le dedans
Du noir logis....
Une femme immobile et renversée, ayant
Les pieds nus....
Elle laissait, parmi la paille du grabat,
Son bras livide et froid et sa main déjà verte
Pendre.....
(*Les Pauvres Gens : Légende des Siècles.*)

Un dernier trait caractéristique du rythme de Hugo,

et qui tient à la puissance même de l'inspiration poétique, c'est la richesse d'orchestration. Les détails expressifs de l'image, du sentiment, tous leurs effets poétiques, sont groupés avec relief en une strophe ou une série de strophes, ce qui leur communique de l'ampleur et de la plénitude. Aussi l'harmonie est-elle plus ferme que la mélodie fugitive des vers de Lamartine. Par l'alternance des alexandrins et des vers plus courts, de sons graves et légers combinés avec souplesse et délicatesse, chaque partie distincte est cadencée au choix du poète pour l'effet à produire, et l'harmonie totale est large, forte et souple : c'est une symphonie puissante. Les exemples abondent dans l'œuvre de Hugo. Nous en étudierons un seul : *A l'Arc de Triomphe* (*Voix Intérieures*). Au début le poète promet au monument glorieux l'apothéose des siècles : l'harmonie est largement solennelle, puis attristée quand le poète en vient à célébrer le prestige des ruines : les strophes d'alexandrins alternent avec des vers de douze pieds, afin d'assouplir le mouvement. Ensuite c'est l'évocation de Paris, maintenant plein de vie et qui s'enfoncera lui aussi dans la nuit de la mort : le poète développe une série de strophes de douze vers octosyllabiques :

c) *Richesse d'orchestration.*

Oh ! Paris est la cité mère !
Paris est le lieu solennel
Où le tourbillon éphémère
Tourne sur un centre éternel !
Paris ! feu sombre ou pure étoile !
Morne Isis couverte d'un voile !

le mouvement, allégé par le rythme, garde pourtant sa gravité que le nombre des vers aide à

maintenir. A ces strophes succèdent des quatrains de douze syllabes qui, après les vers plus courts, laissent une impression progressive de mélancolie :

Lorsqu'elle coulera, la nuit, blanche dans l'ombre,
Heureuse en endormant son flot longtemps troublé,
De pouvoir écouter enfin les voix sans nombre
Qui passent vaguement sous le ciel étoilé....

Mais l'Arc et la Colonne consacrent une gloire plus pure que celle de nombreuses cités antiques : le poète en évoque le souvenir ; il déroule une série de strophes composées d'alexandrins et d'octosyllabes. Voici Athènes rêvant au sculpteur

.... qui versa de sa main
Quelque chose de beau comme un sourire humain
Sur le profil des propylées.

Voici Jumiège qui

.... laisse chanter sur ses tombes
Tous ces nids dans ses tours abrités et couvés,
D'où le souffle du soir fait sur les noirs pavés
Neiger des plumes de colombes.

Enfin, dans une dernière partie, les soldats de bronze et de pierre surgissent en une lointaine apothéose parmi les grondements de l'airain : nous avons ici des strophes d'une harmonie d'abord enveloppée comme la vision qui s'estompe dans la brume des temps, puis éclatante comme des rumeurs guerrières et triomphales.

Conclusion générale.

Hugo a exercé, de son temps et sur les générations suivantes, une influence qui déconcerte. Il n'était qu'un « écho » ; il manquait d'idées personnelles et profondes ; il manquait de philosophie,

de métaphysique, de psychologie ; il n'est souvent qu'un « abîme » d'idées fausses et obscures ; mais, par l'audace de son orgueil, il réussit à diriger des courants d'idées, à développer des révolutions littéraires déjà initiées. Poète d'inspiration souvent puissante mais trouble et inégale, il reste surtout un grand artiste, créateur d'images et de mots ; il arrive que mots et images soient faux, incohérents, outrés, de mauvais goût ; mais enfin il est aisé d'en glaner en bon nombre de tout à fait remarquables. On trouve dans cette œuvre de magnifiques éclats ; on y cherche en vain l'harmonie, l'équilibre, la mesure, la perfection du goût, qui assurent aux productions de l'esprit humain la durée.

ÉTUDE LITTÉRAIRE

DE

L'ENFANT

(Les Orientales.)

ENTRÉE EN MATIÈRE Circonstances historiques.

En 1828, les imaginations françaises, excitées par des récits de voyage, ébranlées par les événements de la guerre d'indépendance hellénique, se tournent vers l'Orient mystérieux. — Hugo compose *les Orientales :* Elles comprennent des poésies de sujet très divers : paysages, épisodes, aux couleurs éclatantes, visions, rêveries sentimentales. Le morceau « *l'Enfant* » semble inspiré par le souvenir de la guerre soutenue par les Grecs contre les Turcs

Idée générale. Composé avec grand soin, il est un des plus caractéristiques de la manière de Hugo à cette époque.

A
ÉTUDE DU FOND.
a) *L'Épigraphe.*

Le morceau porte en épigraphe une exclamation latine de Shakespeare dans *Macbeth* : O horror! horror! horror! Dans ses premières œuvres, *Odes et Ballades*, *Orientales*, *Feuilles d'Automne*, Victor Hugo commence chacune de ses poésies par une épigraphe empruntée à quelque grand écrivain, latin, français ou étranger. Ainsi, dans *les Orientales*, le morceau intitulé « *Clair de lune* » porte en épigraphe ces mots de Virgile : *Per amica silentia lunae* ; dans les *Feuilles d'Automne*, le morceau « *Souvenir d'Enfance* » porte ces mots d'Horace ; *Cuncta supercilio*. A partir des *Chants du Crépuscule*, le procédé cesse. Les épigraphes furent en grand usage chez les Romantiques. Sainte-Beuve commence la *Vie de Joseph Delorme* par une citation de saint Augustin, dans *la Cité de Dieu*. — Il est à remarquer que ces épigraphes de Hugo sont judicieusement choisies. Celle-ci rend exactement le caractère propre d'inspiration de ce tableau ; il prolonge l'image et évoque des visions agrandies d'horreurs : massacres, ruines, universelle dévastation.

b) *La composition.*

Le morceau est composé de manière artificielle et uniforme. En deux strophes préliminaires, le poète trace deux tableaux : le cadre de l'action, un paysage oriental où les Turcs ont jeté la désolation. Rien de précis ; ce lieu est, semble-t-il, Chio ; nous n'en pouvons rien savoir exactement. Le poète s'attarde à décrire Chio, au moyen d'un procédé chez lui fréquent : l'énumération et la répétition ;

Chio, l'île des vins.... Chio, qu'ombrageaient les charmilles.... Chio, qui dans les flots.... — Le deuxième tableau fait contraste avec le premier : dans ce désert, parmi cette désolation, surgit une vision gracieuse : un « enfant aux yeux bleus », qui s'appuie sur une fleur comme lui gracieuse, « une blanche aubépine ». Le contraste est frappant; néanmoins deux traits mettent l'enfant en harmonie avec la tristesse des lieux : il courbe « sa tête humiliée »; il n'a plus d'autre « asile » que cette fleur grêle « oubliée », elle aussi, « dans le grand ravage ». Cette strophe est bien meilleure que la première, au point de vue artistique. Le procédé est simple et d'heureux effet, l'évocation fort expressive. — Le passage de la description au style direct et à l'effusion d'âme nous paraît trop brusque et un peu trop violent : l'exclamation, si fréquente dans la poésie de Hugo, survient trop vite et n'ajoute rien à l'émotion; elle choque, au contraire. La même forme de discours, l'interrogation, se prolonge trop longtemps. De plus, le poète abuse de la périphrase, ou développement artificiel : durant trois strophes, il développe cette question : que faut-il pour dissiper la tristesse? — Le développement est sérié et particulier dans chaque strophe; dans la première : que faut-il à l'enfant pour essuyer les pleurs de ses yeux? Ici un long développement sur les yeux, qui se termine par une idée tout à fait inattendue : que faut-il pour qu'il relève sa « tête blonde »? Dans la deuxième : que faut-il pour rendre à ses cheveux leur antique splendeur? Ici long développement sur les cheveux bouclés, se terminant par une comparaison fort banale. Ces

deux strophes traînent en artifices de Rhétorique. — Les deux qui suivent sont tout aussi fatigantes : c'est une série d'énumérations entremêlées de descriptions. Le poète détaille les objets qui pourraient « dissiper les chagrins nébuleux » de l'enfant : un lys, le fruit du tuba, un oiseau ; chacun de ces détails est défini par une longue périphrase : le lys est bleu comme les yeux bleus de l'enfant, et c'est le lys qui borde le puits d'Iran ; le tuba est un arbre si grand

Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,
Cent ans à sortir de son ombre.

l'oiseau est un « bel oiseau des bois »,

Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cymbales.

L'artifice est trop manifeste, par trop banal, et, en outre, accablant d'uniformité. — Le vers qui suit est du pur remplissage, et semble placé là uniquement pour la rime : Hugo ne fait que répéter l'énumération des objets détaillés. — Le trait final compense la faiblesse de cette composition et en relève l'artifice; il y a, dans ce trait, de l'inattendu : tous les objets qui lui furent proposés étaient bien de nature à émouvoir l'enfant, à tenter ses désirs ; or il souhaite autre chose ; ce trait exprime un beau sentiment, une fierté touchante, d'autant plus qu'elle est d'un enfant grêle :

« Je veux de la poudre et des balles ! »

Cet enfant « aux yeux bleus » est l'enfant de la revanche. Cela est donc d'un très bel effet, et l'effet a été préparé avec soin, voire avec un artifice

fâcheux ; il éclate avec force. Hugo excelle à ménager ainsi le trait final. Nombreux sont les morceaux où l'on retrouve cet art. Nous n'en citerons que deux très connus : le vers qui termine *les Pauvres Gens :*

Tiens, dit-elle, en écartant les rideaux, les voilà !

et celui qui termine *le cimetière d'Eylau :*

.... Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois !

B
ÉTUDE DE LA FORME.
a) *Le Style.*
1) Couleur.

Dans son ensemble, ce morceau est composé de manière assez défectueuse : c'est un brillant exercice de Rhétorique. En revanche, on peut admirer dans le style la richesse de couleur : il se déroule à nos yeux une série de visions nettes, et leur succession s'étale d'un jeu facile. Déjà le poète manifeste son goût pour le détail concret, sensible. Voici, par exemple, la description de Chio : l'île des vins — un sombre écueil — elle était jadis ombragée par les charmilles — elle reflétait dans les flots ses bois, ses coteaux, ses palais, ses chœurs dansants : tous ces détails sont des images précises, physiques, concrètes, exprimant, non seulement la physionomie extérieure d'un site, mais encore sa vie morale. Il en va de même des images qui définissent l'enfant. Ce goût de la couleur éclate dans toute l'œuvre de Hugo, dans son œuvre lyrique et plus encore peut-être dans son œuvre épique. Nous en avons déjà longuement parlé : il serait fatigant d'insister. — Mais le poète a-t-il réussi à communiquer à ce morceau une couleur vraiment orientale ? Non point. Ce paysage est tout aussi bien un paysage de France, d'Italie, que d'Orient ; cet

enfant, « aux yeux bleus », aux longs cheveux bouclés, est un enfant aussi peu grec que romain. Tel est, d'ailleurs, le caractère des *Orientales* : elles manquent de la lumière d'Orient ; le poète a beau multiplier des mots exotiques ; souvent ils sont faux : ainsi, dans *la Bataille Perdue*, Reschid parle de ses « turbulentes milices » et même de ses « rapides spahis » ; ils laissent une impression d'ensemble inexacte. Ainsi, le « *Clair de Lune* » des *Orientales*, en dépit de la « *Sultane* », de « *l'archipel grec* », de la « *rame tartare* », n'a rien d'un Clair de Lune sur les rives du Bosphore.

2) Réserve. Sobriété relative.

Malgré sa couleur, ce style garde encore une certaine réserve, une certaine sobriété ; nous n'y trouvons point l'éclat, souvent forcené, qui le distingue dans une bonne partie de l'œuvre, surtout à partir des *Contemplations ;* le mot y est assez simple ; le poète s'amusera plus tard à de véritables jeux d'invention verbale, de marqueterie et de rareté. Hugo n'est point, quand il compose les *Orientales*, le Romantique déclaré et ardent des *Contemplations* ou de la *Légende des Siècles*.

3) Banalités.

On trouve, au contraire, dans ce morceau, des épithètes ternes et banales : un sombre écueil — un enfant aux yeux bleus — rocs anguleux — tête blonde — blanche épaule — beau front — beau fruit. Tout cela est juste, sans doute, mais d'ordre banal et fort peu pittoresque.

4) Impropriétés. Obscurités. Répétitions.

Parfois même l'épithète est tout à fait impropre ou obscure : « les chagrins nébuleux » : qu'est-ce à dire en toute rigueur ? Hugo abuse de la répétition de quelques-unes : ainsi serait-il loisible de relever l'adjectif : beau ou bel, quatre fois exprimé.

En revanche, le rythme présente déjà les qualités b) *Le Rythme:*
de souplesse qui distinguent celui de Hugo. Assurément, nous n'avons point ici la richesse d'orchestration qui éclate dans l'œuvre épique et dans la poésie lyrique postérieure. Mais la mesure adoptée est remarquable de justesse, d'à-propos. Le vers de huit pieds qui succède à deux vers alexandrins rompt avec harmonie la cadence, et prolonge doucement la vision ou l'émotion. Les coupes sont variées avec un art savant : chacune sert à mettre en relief une vision, un objet précis ou une nuance de sentiment.

« Les Turcs ont passé là. »

La césure très forte fixe l'attention sur ce fait capital, cause de tant de ruines — et le deuxième hémistiche est tout aussi fortement marqué exprimant le résultat général de ce fait :

« Tout est ruine et deuil. »

Dans les vers suivants, les détails qui servent à définir Chio sont marqués avec la même netteté, au moyen des coupes : en outre, le mot Chio, désignant le site important, le lieu où se déroule l'action, est mis en lumière par une césure distincte et à trois reprises différentes :

Chio | l'île des vins | n'est plus qu'un sombre écueil —
Chio | qu'ombrageaient les charmilles —
Chio | qui | dans les flots | reflétait ses grands bois —
Ses coteaux | ses palais | et le soir | quelquefois
Un chœur dansant de jeunes filles.

Ce dernier vers, coulé d'un trait, exprime délicieusement la marche rythmée sur le rivage où chantent

les flots. Les vers continuent ainsi, cadencés avec grâce ou frappés avec vigueur, d'un mouvement souple et facile, gâté néanmoins par le retour trop fréquent des interrogations, jusqu'au vers final qui renferme trois coupes saccadées, vigoureuses et brèves comme trois coups de feu :

Je veux | de la poudre | et des balles | .

Conclusion. Ainsi, dans ce morceau, daté de juin 1828, s'affirme l'art propre du poète : art surtout plastique et rythmique. On n'y saurait découvrir la puissance d'inspiration qui distingue *les Contemplations* et *la Légende des Siècles* ; en revanche, on voit déjà, dans la manière de composer, l'artifice, l'abus de la Rhétorique, le procédé, qui déparent tant de pièces de Hugo.

ÉLÉMENTS D'ÉTUDE LITTÉRAIRE DE :

HYMNE

(*Les Chants du Crépuscule.*)

Il nous semble absolument inutile de faire nous-même l'Étude de ce morceau ; cette Étude, de même forme et de mêmes proportions que la précédente, serait pure surcharge ; il est bon d'ailleurs que l'élève, appliquant des méthodes plusieurs fois détaillées, s'exerce à ces genres de travaux. — Le commentaire de ce morceau est particulièrement aisé : *a*) on recherchera avec intérêt les circonstances et les allusions historiques —

a) Circonstances et allusions historiques.

b) on dégagera la composition : trois strophes très régulières avec retour du même refrain : forme habituelle des odes et des hymnes — idée particulière de chaque strophe : 1) le mérite des soldats morts pour la patrie : ils ont droit aux hommages du peuple entier ; 2) c'est pour eux que le Panthéon dresse sa « couronne de colonnes » ; 3) leur gloire est immortelle et leur nom ne peut périr. Gradation. Le refrain contient aussi trois parties : 1) Gloire à la France, mère des héros ! 2) Gloire aux héros morts ! 3) Gloire à ceux qui veulent suivre leur exemple. Idées très simples, d'ordre populaire. — *c*) On étudiera le sentiment qui inspire ce morceau : sentiment patriotique, national, dans ce qu'il a de plus élevé : le culte des morts tombés pour la défense de la patrie. Cette note est rare dans l'œuvre de Hugo : il fut trop l'homme d'un parti ou d'une coterie pour s'intéresser véritablement à la nation entière. — *d*) On examinera le style : il diffère de celui que nous avons étudié ; très peu d'images : à peine trois ou quatre :

b) *Composition.*

c) *Sentiment.*

d) *Style :*

1) Sobriété couleurs.

La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau....
Cette couronne de colonnes....
L'oubli, nuit sombre où va tout ce qui tombe....
La gloire, aube toujours nouvelle....

Images d'ailleurs sobres et justes. Cette sobriété de couleurs est à propos, car ceci n'est point une description ; c'est l'effusion éclatante d'un sentiment vigoureux. — Le morceau est remarquable surtout par le mouvement large, soutenu, solennel ; dans chaque strophe, ce rythme est rompu avec un art délicat par un vers plus court et d'une cadence heu-

2) Mouvement.

reuse qui repose, suspend le mouvement pour mieux l'accentuer au vers final. Le refrain est coulé d'un jet facile, en vers de huit pieds qui conviennent à ce genre de sujets. — Esquisser un parallèle avec la *Marseillaise de la Paix*, de Lamartine : celle-ci est d'un essor plus large, plus abondant et plus inspiré, d'une facture plus riche. Mais cet *Hymne* est très supérieur à l'*Ode* de Lebrun sur les héros du *Vengeur*, qui est une plate amplification de Rhétorique.

Rapprochements.

ÉTUDE LITTÉRAIRE D'UN FRAGMENT DE :

LE CIMETIÈRE D'EYLAU

(*Légende des Siècles.*)

Mais quelle heure était-il ? Je n'avais plus qu'un poing
Et j'en avais besoin pour lever mon épée ;
Mon autre main battait mon flanc, de sang trempée,
Et je ne pouvais plus tirer ma montre. Enfin
Mon tambour s'arrêta : Drôle, as-tu peur ? — J'ai faim,
Me répondit l'enfant. En ce moment la plaine
Eut comme une secousse et fut brusquement pleine
D'un cri qui jusqu'au ciel, sinistre, s'éleva.
Je me sentais faiblir ; tout un homme s'en va
Par une plaie ; un bras cassé, cela ruisselle ;
Causer avec quelqu'un soutient quand on chancelle ;
Mon sergent me parla ; je dis au hasard : Oui,
Car je ne voulais pas tomber évanoui.
Soudain le feu cessa, la nuit sembla moins noire.
Et l'on criait : Victoire ! et je criai : Victoire !
J'aperçus des clartés qui s'approchaient de nous.
Sanglant, sur une main et sur les deux genoux

Je me traînai : je dis : — Voyons où nous en sommes.
J'ajoutai : — Debout, tous ! Et je comptai mes hommes.
— Présent ! dit le sergent. — Présent ! dit le gamin.
Je vis mon colonel venir, l'épée en main.
— Par qui donc la victoire a-t-elle été gagnée ?
— Par vous, dit-il. La neige étant de sang baignée,
Il reprit : — C'est bien vous, Hugo ? c'est votre voix ?
— Oui. — Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois.

ENTRÉE EN MATIÈRE.

Ce morceau fait partie de la *Légende des Siècles*, qui raconte l'épopée impériale. L'oncle Louis narre à ses petits neveux « écoliers éblouis » une héroïque aventure. Il s'agit d'une bataille, à Eylau, « pays en Prusse ». Le vieux capitaine détaille, avec beaucoup de vie et quelques longueurs, les préparatifs de l'action, puis la description du cimetière, où les soldats se couchent pour dormir, en attendant le signal du canon : cette description, d'une magnificence épique alliée à une simplicité étrangement réaliste, est gâtée par trop de longueurs et de réflexions ou sentences. Puis, c'est le combat : le grondement du canon, le crépitement de la mitraille ; Hugo donne à merveille la sensation d'une charge féroce, d'une mêlée confuse, du chaos où se débattent les fantômes, de l'écroulement des murs, de l'église, du clocher, de la chute douloureuse des « ombres » dans la neige.... Or les soldats qui gardent le cimetière tiennent bon, résistent toujours jusqu'à ce qu'ils meurent, tirent « au hasard, noirs de poudre, farouches », tirent et tombent... Il y a dans ce récit, avec une étonnante puissance de vision et d'expression, trop de longueurs et d'obscurités. — Enfin, voici le dénouement de l'action : ceci est poignant comme du

« Situer » le morceau dans l'ensemble.

Idée générale. drame le plus intense, grandiose comme la plus sublime épopée.

A ÉTUDE DU FOND. a) *Composition.*

Les détails, disons mieux, les visions se succèdent avec la rapidité, l'incohérence de la situation elle-même. Le récit est coupé de paroles brusques et expressives, en harmonie avec les événements. Nous voyons d'abord le héros de l'action, le chef, qui raconte l'exploit ; le trait qui le dépeint est fort : il ne peut tirer sa montre, car il n'a plus qu'un poing, occupé à manier l'épée — peut-être y a-t-il ici quelque longueur ; le poète insiste trop, il exprime des détails inutiles. Le petit tambour est dessiné d'un trait rapide, par un mot : « Drôle, as-tu peur? — J'ai faim ». Ce mot traduit, avec une énergie farouche, l'héroïsme de l'enfant. Sans aucun ordre, le poète juxtapose une série de visions : la plaine secouée d'un immense frisson et remplie d'une clameur sinistre; le capitaine qui chancelle, épuisé par tant de sang perdu ; le sergent qui lui parle, obtenant pour toute réponse un oui de hasard ; puis une suite de faits ou gestes entremêlés de clameurs, d'ordres brefs, de paroles hachées. Cette partie, rapide comme une traînée de poudre, vigoureuse et drue, est d'une grandeur saisissante. Le capitaine sanglant se traîne sur ses genoux et commande à ses hommes : Debout ! Deux répondent : le sergent, le gamin qui battait du tambour. Le colonel est là, criant : Victoire ! et félicitant le chef. Le morceau se termine par ce trait magnifique :

.... Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois !

A première vue, la composition de ce morceau peut assurément paraître défectueuse ; il est à peu près impossible d'y démêler un ordre, des parties différentes et subordonnées ; c'est une succession rapide et incohérente d'objets, de gestes, d'actions, de discours entremêlés de réflexions ou sentences. Rien qui ressemble aux longs développements symétriques ou antithétiques, aux tableaux à larges touches vigoureusement accusées dans leur juxtaposition ou avec leurs contrastes, développements et tableaux dont Hugo est coutumier. Mais ce désordre est un désordre savant et très artistique : il rend à merveille la vérité, il produit la sensation physique d'une mêlée où s'agitent des spectres qui sont des héros ; l'incohérence des discours achève cet effet. La faculté d'exprimer le tumulte des foules ou l'horreur du chaos est tout à fait remarquable chez Hugo ; nous en avons déjà cité des exemples : le « *Cimetière d'Eylau* » en offre encore de nombreux modèles, par exemple la description du premier choc :

> Brusquement la bataille éclata. Six cents voix
> Énormes, se jetant la flamme à pleines bouches,
> S'insultèrent du haut des collines farouches,
> Toute la plaine fut un abîme fumant,
> Et mon tambour battait la charge éperdûment.

Et le reste....

b) *Puissance d'inspiration épique.*

En outre, ce fragment, comme d'ailleurs tout le poème, est un de ceux qui expriment le mieux la puissance d'inspiration épique de Hugo. Cette puissance se manifeste, en d'autres poèmes ou d'autres endroits de ce poème, par la faculté de ressusciter des âges ou des mœurs disparus, d'animer le monde

matériel pour le faire participer à l'action, de créer des images, des visions, des symboles grandioses, merveilleux. Ici, elle éclate par le pouvoir de mettre en relief, au moyen de traits sobres et rapides, par des mots simples, des actions héroïques, des êtres surhumains. Par là, le poète réussit à communiquer à ses héros une physionomie historique, il atteint à toute la hauteur de la réalité qui est, cette fois, vraiment merveilleuse : cette page d'épopée est une tranche d'histoire. Les héros d'Austerlitz, d'Eylau, de Friedland et surtout de Waterloo écrivirent avec leur sang la Légende de l'Aigle. Le détail familier, que le poète a grand soin de ne pas négliger, achève la ressemblance avec la réalité.

B

ÉTUDE DE LA FORME.

a) *Style* : Simplicité, sobriété expressive. fait mieux ressortir la grandeur épique de l'action.

Le style de ce fragment est d'un caractère rare : il est d'une absolue simplicité. Point de figure, point d'intermédiaire, point d'image proprement dite ; mais des visions directes et concrètes ; pour les exprimer, les termes les plus sobres. Hugo ne décrit point ici pour décrire ; il dépeint, en passant, en exprimant la vision nette, physique, d'un objet, et le plus souvent d'un geste. Le discours est parfois incohérent, rapide, bref ; rien que l'essentiel, dans les termes les plus simples :

Je me traînai, je dis : — Voyons où nous en sommes.
J'ajoutai : Debout ! tous ! Et je comptai mes hommes.
Présent, dit le sergent. — Présent, dit le gamin.

La symétrie des deux hémistiches est ici d'un bel effet très naturel. L'absolue simplicité et la sobriété dense de ce style fait ressortir la grandeur de la

situation ; le contraste s'accentue, au dernier vers, entre ces quelques mots si vulgaires :

Oui. Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois !

et l'horreur, en même temps que l'héroïsme, qu'ils expriment. Rarement Hugo sut rester dans les limites de cet art sévère ; on peut citer, comme modèles du même genre, divers fragments des *Pauvres Gens*, du *Petit Roi de Galice*. Trop souvent, dans la *Légende des Siècles*, il abuse des richesses de son invention verbale.

b) *Rythme :* Art instinctif et savant.

Le mouvement de ce morceau est admirable de justesse, de vérité, de vie. Le poète a réalisé un tel effet par son art instinctif et avisé du rythme. Ces vers offrent la cadence d'une prose rapide, variée suivant les temps les plus nuancés de l'action ; ils ne semblent pas soumis à une mesure qui entrave leur essor, tant ils sont aisés, coupés avec vérité :

Mais quelle heure était-il ? Je n'avais plus qu'un poing,
Et j'en avais besoin pour lever mon épée ;
Mon autre main battait mon flanc, de sang trempée,
Et je ne pouvais plus tirer ma montre. Enfin
Mon tambour s'arrêta : Drôle, as-tu peur ? — J'ai faim...
Me répondit l'enfant.

Césures multiples et diverses, enjambements faciles et point choquants, tout cela est mis en exercice pour détailler l'action, détacher les gestes et les paroles ; pour mieux marquer les traits essentiels ou des paroles plus expressives, le poète emploie des coupes plus énergiques :

Mon tambour s'arrêta : Drôle, as-tu peur ? — J'ai faim !
Mon sergent me parla, je dis au hasard : Oui !

J'ajoutai : Debout, tous ! — Et je comptai mes hommes.
Présent ! dit le sergent. — Présent ! dit le gamin.
.... C'est bien vous, Hugo, c'est votre voix !
Oui. — Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois !

Il y a plus : césures et enjambements semblent se régler en partie sur la respiration elle-même ; ces vers présentent l'aisance des vers libres.

c) *Rime :* Particulièrement riche.

Mais, à la différence des vers libres, ils sont rimés avec un soin parfait. Les rimes ne sont pas seulement expressives, de sonorité juste et diverse ; elles sont, pour la plus grande partie, des rimes riches : épée — trempée ; enfin — faim ; **plaine — pleine ; s'éleva — s'en va ; ruisselle — chancelle ;** oui — évanoui ; nous — genoux ; gamin — main ; gagnée — baignée. Ainsi donc, presque tous les vers possèdent respectivement ce qu'on appelle la consonne d'appui ; la rime est d'une extraordinaire richesse. Il faut noter d'ailleurs que pareille richesse se retrouve fréquemment dans la *Légende des Siècles* et dans les *Contemplations*. Elle suppose, avec une grande facilité de versification et une technique approfondie, un soin assidu et énergique.

Conclusion.

Par ses qualités rythmiques, par la valeur particulièrement expressive de son style, par la puissance d'inspiration épique, par le relief simple et vrai de la composition, ce fragment est, à coup sûr, le meilleur du poème et doit être rangé parmi les meilleurs de la *Légende des Siècles*.

FIN DU PREMIER VOLUME

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

I. — CORNEILLE (1606-1684)

A. — LA VIE. 1

a) Origine. — *b*) Etudes : Office d'avocat (1615-1629). — *c*) Premiers essais dramatiques; Chefs-d'œuvre (1629-1643). — *d*) Mariage : Vie de famille. Nouvelles pièces. Vie sociale. Retraite (1640-1659). — *e*) Retour au théâtre. Décadence. Dernières années. Mort (1659-1684). — *f*) L'Homme : 1) *Contraste avec l'œuvre.* — 2) *Extérieur.* — 3) *Caractère :* α) Elévation. — β) Sérénité. — γ) Dévouement. — δ) Force d'âme. — ε) Modestie.

B. — L'ŒUVRE 7

I. Les débuts (1629-1636). — II. Les chefs-d'œuvre (1636-1645). — III. La décadence (1645-1684).

C. — LE DRAME CORNELIEN 15

a — Les influences : 1) *Naturel du poète.* — 2) *Mœurs et goûts* littéraires *de l'époque.* — *b* — Le théâtre au temps de Corneille. — *c* — Caractères *essentiels et distinctifs* du drame de corneille : 1) *Drame psychologique* — 2) *Action morale.* — 3) *Conflit des sentiments et des volontés* (Nature du conflit moral dans le drame cornélien). — 4) *Exaltation de la volonté* qui assure *l'unité du drame.* — 5) *Rôle souverain de la raison.* — *d* — Conséquences de cette conception fondamentale de la tragédie : 1) *Choix des sujets* (Corneille et l'histoire). — 2) *Dessin des caractères.* — 3) *Etude des passions.* — 4) *Ressort dramatique.* — 5) *Forme et conditions extérieures du drame.*

D — CORNEILLE ECRIVAIN 31

a — L'artiste en style : soin de la forme. — *b* — Traits distinctifs de la langue de Corneille. — *c* — Traits distinctifs de son style : 1) *Logique.* — 2) *Convenance.* — 3) *Haute poésie :* souffle puissant, *lyrisme.* — 4) *Art de versification.*

Polyeucte (1643).

A. — LES SOURCES. 37

a — *Sources immédiates et directes :* 1) **Nomenclature.** — 2) Valeur. — 3) Originalité du poète. — *b* — *Sources générales et indirectes* où Corneille pouvait puiser.

B. — CIRCONSTANCES HISTORIQUES 40

C. — ANALYSE 41

D. — ETUDE DRAMATIQUE 47

a — *Magnifique tableau d'histoire.* — *b* — *Conception fondamentale du drame.* — *Nature propre du conflit moral.* — *c* — *Art puissant dans la réalisation du drame :* 1) Drame humain. — 2) Pathétique accru par la création du personnage de Sévère. — 3) Marche de l'action conduite avec maîtrise. — *d* — *Beauté des caractères. Vigueur et pénétration dans leur étude :* 1) Polyeucte. — 2) Pauline. — 3) Sévère. — 4) Félix. — 5) Personnages secondaires. — *e* — *Richesse du style :* 1) Jugement de Corneille lui-même. — 2) Trait dominant, plus de souplesse, de variété, de vivacité sans rien perdre de force et de concision. — 3) Les dialogues : dialectique, pathétique, mouvement. — 4) Caractère plus naturel, plus « humain ». — 5) Les familiarités. — 6) Les prétendues incorrections. — 7) Les stances.

ETUDE LITTÉRAIRE DE LA SCÈNE II DE L'ACTE IV DE POLYEUCTE 63

STANCES DE POLYEUCTE. 63

ENTRÉE EN MATIÈRE : « Situer » le morceau dans l'ensemble. — Idée très générale de la scène. — Proposition et division très générale du sujet.

ETUDE DE LA FORME : *a*) *La langue :* 1° Vocabulaire. — 2° Syntaxe. — Conclusion et transition. — *b* — LE STYLE : 1° *Extraordinaire vigueur par :* *A*) Le relief des mots, des expressions. — *B*) Leur rapprochement ingénieux, souvent antithétique. — *C*) Les images sobres, nettes, précises et frappantes, tirées d'objets connus. — 2° *Mouvement passionné :* *A*) Par une singulière variété du ton. — *B* Par la richesse du rythme. — *C*) Par l'impression de sincérité profonde et touchante qui se dégage de l'ensemble. Rapprochements divers.

B. — ETUDE DU FOND : *a* — *La composition :* Observation préliminaire : 1) Premier sentiment exprimé : mépris, colère contre les délices d'ici-bas : naturel. — 2) Deuxième sentiment : mépris railleur des puissants : gradation naturelle. — 3) Troisième sentiment : colère très vive contre le tyran persécuteur des chrétiens : gradation accentuée, sans effort, naturelle. — 4) Quatrième sentiment : exaltation de l'âme jusqu'à la vision prophétique. Ascension très marquée, changement naturel du ton. — 5) Cinquième sentiment : l'oblation volontaire et enthousiaste. Sentiment purifié, d'ordre spirituel : gradation très marquée, naturelle. — 6) Sixième sentiment : suave effusion mystique : aboutissement très haut et très naturel du combat livré et de la série des sentiments qui ont agité l'âme de Polyeucte. —

7) Septième sentiment : mépris des attraits jadis tant aimés de Pauline, triomphe de l'âme transfigurée en face d'une suprême vision de la créature aimée : naturel, art. Conclusion et rapprochement. — *b* — *Etude dramatique :* 1) Conflit violent dans l'âme du héros. — 2 Pathétique supérieur de cette lutte : 1° Pitié progressive jointe à l'admiration ; 2° Crainte. — 3) Place et importance de la scène dans l'évolution du drame. — *c* — *Etude psychologique :* 1) Marque le point culminant de l'évolution du caractère. — 2) Aboutissement logique d'une progression constante. — 3) Logique du caractère. — 4) Sublimité de ce caractère. — Conclusion générale.

II. — RACINE (1639-1699)

A. — LA VIE ET L'ŒUVRE 79

a — Première période : *Jeunesse et Débuts* (1639-1667). — *b* — Deuxième période : *Les chefs-d'œuvre* (1667-1677). — *c* — Troisième période : *Retraite et chefs-d'œuvre sacrés* (1677-1699). — *L'homme : a)* Traits extérieurs. — *b)* Le cœur. — *c)* L'esprit.

B. — LA TRAGÉDIE RACINIENNE 100

Influences : 1) Ame. Education. — 2) Epoque.

Nouveautés de la tragédie racinienne : *a) Tragédie de passion :* d'où : 1) Importance prépondérante de l'amour. — 2) Caractère avant tout féminin de ce théâtre. Science psychologique. Finesse, variété, vérité profonde dans l'étude des âmes féminines. Les hommes dans le théâtre de Racine. Rôle subordonné. Variété. — *b) Tragédie vraie et humaine :* d'où : 1 Tragédie simple : 1) Simplicité des moyens dramatiques. — 2) Simplicité d'action. — 2° Tragédie tout intérieure. — *c) Tragédie intense :* 1) Marche rapide de l'action. — 2) Subordination rigoureuse des sentiments. — Conséquences des précédents caractères de la tragédie de Racine : 1) Par rapport aux dénouements. — 2) Par rapport au ressort dramatique. — 3) Par rapport à la moralité du théâtre de Racine. — *d) Tragédie poétique :* 1) Vision poétique. — 2) Poésie du style : *a)* Qualités élémentaires du style. — *b)* L'imagination dans ce style. — *c)* La sensibilité dans ce style. Elégance, émotion, harmonie, force dramatique, perfection du goût.

Andromaque (1667).

A. — LES SOURCES. 123

a) Homère. — b) Euripide. — c) Virgile. — d) Sources possibles.

B. — CIRCONSTANCES HISTORIQUES. 126

C. — ANALYSE 128

D. — ETUDE DRAMATIQUE 134

a) *Cachet antique.* — *b*) *Caractère moderne.* — *c*) *Tragédie humaine.* Essentielle nouveauté. *Tragédie de passion et surtout de l'amour.* — *d*) *Etude pénétrante des formes diverses de l'amour.* Les Caractères : 1) Hermione. — 2) Oreste. — 3) Pyrrhus. — 4) Andromaque. (L'Épouse. — La Mère). — *e*) *Art dans la conduite de l'action.* — *f*) *Caractères propres du style :* 1) Force dramatique. — 2) Délicatesse des nuances. — 3) Poésie.

ETUDE LITTERAIRE D'UN FRAGMENT D'ANDROMAQUE (Act. III, sc. 8) 153

Entrée en matière : Situer le morceau. — Idée générale.

A. — Etude du fond : 1° *Valeur dramatique.* — 2° *Portée psychologique.* — 3° Intérêt de *pittoresque.* Étude de la *composition :* *a*) Evocation de la dernière nuit de Troie. — *b*) Vision de Pyrrhus. — c) Le Massacre. — Conclusion.

B. — Etude de la forme : 1° *Sobriété suggestive et pittoresque, d'où réalisme.* — 2° *Harmonie appropriée au sujet.*

III. — MOLIÈRE (1622-1673)

A. — LA VIE. 165

a) *Enfance et Education.* — *b*) *Tournées en Province.* — *c*) *Carrière dramatique à Paris.* — *d*) *Mort.* — *e*) *Portrait de Molière :* 1) Physique. — 2) Moral : α) Acuité de vision. — β) Bon sens. — γ) Sensibilité.

B — L'ŒUVRE 173

1° Les Farces : *a*) *Farces non écrites.* — *b*) *Farces écrites.* — *c*) *Farces comédies.* — 2° Les Comédies d'intrigue. — 3° Les Comédies-Ballets. — 4° Opéra et comédie de genre noble. — 5° Comédies de mœurs. — 6° Comédies a thèse morale. — 7° Comédies de critique. — 8° Comédies de caractères.

C. — LA COMÉDIE DE MOLIÈRE 186

A) Comique : *Le rire de Molière :* 1) Rire *populaire.* — 2) Rire *délicat.* — 3) Rire *tragique.* — B) Vérité : 1° Vérité *extérieure. Tableau de la Société :* 1) Les petits Marquis. — 2) Les Bourgeois. — 3) Les Pédants (Poètes, Savants). — 4) Les Médecins. — 5) Les gens du peuple (Paysans, valets et servantes). — *Principe de cette vérité : l'observation.* —

2° Vérité *psychologique, humaine, éternelle*. Etude *des Caractères :* les *Types*. — c) Art dramatique de Molière : 1) *Nature de l'intrigue*. — 2) *Conduite de l'action*. — 3) *Les dénouements*. — d) Portée philosophique et morale de l'œuvre de Molière : 1° *Moralité en général :* 1) Conformité à la raison ; 2) Leçon de l'expérience. — 2° *Moralité particulière :* culte des bienséances. — 3° *Immoralité*.

D. — MOLIÈRE ÉCRIVAIN 206

a) Les critiques. — b) Part de vérité : défauts du style de Molière. — c) Part d'erreur : qualités de ce style : 1) *Style dramatique :* Qualité distinctive : *Vie :* 1° L'adaptation du langage aux nuances de caractères et de situations. D'où : *Variété, vivacité*, expression en *relief*. — 2° Tours familiers et pittoresques. — 3° Termes techniques, emprunts étrangers. Emprunts au vieux français. — 2) *Elégance et délicatesse*. — 3) *Poésie :* 1) Négligences ; 2) Instinct du nombre poétique ; 3) Hardiesse et aisance.

I. — Les Précieuses Ridicules (1659).

A. — CIRCONSTANCES HISTORIQUES 212

B. — ANALYSE 216

C. — ETUDE LITTÉRAIRE 218

i. Définition du caractère propre de cette pièce : *Tableau satirique de mœurs. Etude vivante de la préciosité :* a) Préciosité *des manières :* 1) Les critiques de Molière ; 2) Fondements dans la réalité. — b) Préciosité *du langage :* 1) Les critiques de Molière ; 2) Les fondements dans la réalité. — c) Préciosité *intellectuelle :* 1° Esprit de coterie et recherche des relations mondaines : 1) Réalité ; 2) Critiques de Molière. — 2° Caractère superficiel et frivole de la religion des lettres, d'où le culte des genres inférieurs : 1) dans Molière ; 2) dans la réalité. — d) Préciosité *morale :* 1) Attaques de Molière ; 2) Vérité historique. — ii. Les Caractères. — iii. Le style : 1) *Gaulois*. — 2) *Vivant* par le mouvement et le sens des nuances.

II. — Les Femmes Savantes (1672). 227

A. — CIRCONSTANCES HISTORIQUES 227

B. — ANALYSE 229

C. — ETUDE LITTÉRAIRE 233

a) Etude approfondie du pédantisme : 1) *Trois types de pédantes*. — Traits communs qui les distinguent des « *Précieuses* » : I. *Bélise*. — II. *Armande*. — III. *Philaminte*. — 2) *Deux types de pédants*. Comparaison avec Mascarille et Jodelet : I. *Trissotin*. — II. *Vadius*. — Portée historique. *Comédie*

essentiellement littéraire. — B) DRAME HUMAIN : 1) *Questions humaines* et angoissantes. — 2) *Personnages humains :* I. *Chrysale.* — II. *Henriette.* — III. *Clitandre.* — C) QUESTIONS INTÉRESSANTES soulevées par cette pièce : 1) *Opinion de Molière sur l'Education des femmes.* — 2) *Opinion de son temps.* — 3) Problème de l'Education des Femmes *de nos jours.* — 4) Question de l'*Emancipation de la femme.* — 5) De la *demi-culture* — 6) *Du snobisme littéraire.* — D) Etude du STYLE : 1) *Plus de soin.* — 2) *Vie. Relief dramatique et réaliste.* — 3) *Finesse.* — 4) *Perfection, souplesse, valeur expressive de la versification.*

ETUDE LITTÉRAIRE D'UN FRAGMENT DE LA SCÈNE VII de l'acte II 266

ENTRÉE EN MATIÈRE : «Situer» le morceau. — Idée générale. — A. Etude du FOND : 1) *La Composition :* Suite des diverses parties. Manière dont elles sont agencées entre elles. — 2) *Portée des idées:* Question de l'Education des Femmes: 1° Idéal de Molière; 2° du XVII^e^ siècle. — B. Etude de la Forme : a) *Langue :* 1) Vocabulaire ; 2) Syntaxe. — b) *Style* proprement dit : 1) Des négligences de Molière en général ; 2) Naturel; 3) Mouvement ; 4) Réalisme pittoresque ; 5) Tour populaire, verve savoureuse ; 6) Souplesse de versification. — CONCLUSION.

IV. — BOILEAU (1636-1711)

A. — LA VIE 277

a) *Origines.* — b) *Première Jeunesse.* — c) *Premières Satires.* — d) *Premières Epîtres et Œuvres diverses. L'Art Poétique. Boileau historiographe du Roi.* — e) *A l'Académie française. Querelle des Anciens et des Modernes.* — f) *La Fin.*

B. — L'HOMME. 284

a) *Traits physiques.* — b) *Tempérament.* — c) *Esprit.* — d) *Cœur.* — e) *Religion.*

C. — L'ŒUVRE. 296

I. LES SATIRES :

a) *Satires littéraires. (Boileau théoricien et critique littéraire.)* — ETUDE DE LA SATIRE II. *Préambule : Position de la question.* — a) *Sens de la Satire.* — b) *Leçon littéraire.*

ETUDE DE LA SATIRE IX. *Entrée en matière. Place dans l'ensemble.* — a) *Horace et Boileau.* — b) *Première partie : Analyse et jugement.* — c) *Deuxième partie : Analyse et appréciation.* — *Conclusion.*

b) *Satires de mœurs bourgeoises.*

c) *Satires morales.*

d) *Satires diverses et décadentes.*

II. Les Epitres. 307

a) *Epîtres au Roi (Boileau Courtisan).*

b) *Epîtres personnelles (Boileau homme et ami).*

Etude de l'Epitre VII. — Entrée en Matière: *Circonstances historiques.* — A. Intérêt personnel : a) *Boileau ami.* — b) *Critique avisé.* — B. Intérêt littéraire: a) *L'Art de composition.* — b) *Le Style.*

Conclusion.

c) *Epitres morales.*

d) *Deux dernières Epitres : genre indéfini.*

III. L'Art Poétique. (1674) 318

(Boileau théoricien et critique littéraire. Le législateur du Parnasse).

a) *Les Sources.*

b) *Circonstances historiques.*

c) *Analyse :* 1) Chant I. *Généralités littéraires.* — 2) Chant II. *Les Genres secondaires.* — 3) Chant III. *Les Genres supérieurs.* — 4) Chant IV. *Considérations morales.*

d) *Etude littéraire :* 1) *Testament d'un esprit supérieur et d'un grand siècle.* — 2) *Valeur objective de la doctrine :* α) *Philosophie de l'art littéraire.* β) *Conséquence pratique.* γ) *Etroitesse de cette théorie. Objet de l'art et faculté qui le doit saisir: étroitesse, erreur.* δ) *Erreurs de détail :* au Ier Chant — au IIe Chant — au IIIe Chant : *Tragédie, Comédie, Epopée.* ε) *Ce qu'il y a de vain dans cet effort. — Conclusion. Portée de l'œuvre.*

D. — LA POÉSIE DE BOILEAU 344

a) *Boileau ne possède point les dons supérieurs des grands inspirés.* — b) *Il possède excellemment les qualités de « forme » du poète.* — c) *Il possède excellemment le don de voir et de rendre : réalisme poétique.* — d) *Il possède une véritable force d'indignation littéraire.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

ÉTUDE LITTÉRAIRE D'UN FRAGMENT DE L'ÉPITRE VII 353

Entrée en Matière : *Circonstances historiques.*

A. Etude de la Forme : a) *Langue :* 1, *Vocabulaire.* 2, *Syntaxe* — b) *Style.*

B. Etude du Fond: a) *La composition.* — b) *Portée des idées.*

Conclusion.

*

V. — LA FONTAINE (1621-1695)

A. — LA VIE ET L'ŒUVRE. 365

a) Enfance et jeunesse (1621-1640). — *b) L'Oratoire. Essais de droit* (1640-1644). — *c) A Château-Thierry. Formation. Eveil de la vocation poétique. Mariage* (1644-1657). — *d) Relations avec Fouquet. A Vaux* (1657-1661). — *En Limousin* (1662-1664). — *e) Relations avec la duchesse de Bouillon. Les Contes* (1664-1668). — *f) Période de la forte maturité* (1668-1679). — *Psyché. Les Fables. Protection de Mme de la Sablière. Intimité des « Quatre Amis ».* — *g) Dernière période* (1679-1695). *Dernières Fables. — Contes. Pièces de théâtre et autres pièces. La Mort.* — *h) Portrait de La Fontaine :* 1) Traits extérieurs et physiques ; 2) Humeur et tour général du caractère ; 3) Le cœur ; 4) L'esprit.

LES FABLES.

A. — HISTORIQUE 382

a) Circonstances de la publication. — *b) Destinée des Fables:* 1) au XVIIe siècle ; 2) au XVIIIe siècle ; 3) au XIXe siècle ; 4) au XXe siècle.

B. — POURQUOI DES FABLES 386

a) Etrangeté apparente de ce choix. — *b) Voie libre.* — *c) Genre en harmonie avec l'esprit et le cœur du poète.*

C. — ETUDE DES SOURCES 388

a) La Fontaine, humble disciple des anciens. — *b) L'Apologue en Grèce :* 1) Esope ; 2) Babrius. — *c) L'Apologue à Rome :* 1) Phèdre ; 2) Avianus. — *d) La littérature de l'Inde.* — *e) La littérature française antérieure :* 1) Le moyen-âge ; 2) Marot ; 3) Bonaventure des Périers ; 4) Marguerite de Navarre ; 5) Rabelais ; 6) Régnier. — *f) La littérature européenne.* — CONCLUSION.

D. — L'IMITATION CHEZ LA FONTAINE 394

a) Imitation originale. — *b) Procédés divers suivant les modèles :* 1) Suivant les modèles trop sommaires et ternes ; 2) Suivant les modèles prolixes et désordonnés.

E. — CARACTÈRES SPÉCIFIQUES DE LA FABLE CHEZ LA FONTAINE. 396

LA FABLE DE LA FONTAINE EST UNE CRÉATION : a) LE POÈTE A-T-IL UN DESSEIN ARRÊTÉ, UNE CONCEPTION THÉORIQUE PRÉCISE ? Il faut : 1° PLAIRE ; d'où : la fable doit être une ŒUVRE D'ART ; 2° INSTRUIRE ; d'où ; ŒUVRE DE MORALE. — *Conséquence.* — b) COMMENT LE POÈTE A RÉALISÉ SON IDÉAL : I. L'ŒUVRE

D'ART : 1° *Variété dans les récits :* 1) Récits proprement dits ; 2) Descriptions ; 3) Dialogues. — 2° *Le drame dans la fable :* 1) Conflit moral ; 2) Développement d'une action ; 3) Effets de caractères ; 4) Etude des caractères. — 3° *Peinture de l'humanité dans les fables :* α) La Fontaine est-il naturaliste ? Préoccupation humaine. — β) Les âges de la vie : 1) l'enfance ; 2) l'adolescence ; 3) l'âge mur ; 4) la vieillesse. — γ) Humeurs des hommes : 1) Les travers de l'humanité ; 2) Les heureuses dispositions de l'homme. — δ) Les conditions sociales : 1) Intérêt contemporain, satire de l'époque ; 2) Portée générale et universelle. — 4° *La poésie lyrique dans les fables :* α) Opposition entre l'apologue et le lyrisme. — β) Pourtant, expression de la personnalité du poète dans les Fables : 1) Emotion au début plus timide et plus discrète ; 2) Sensibilité enrichie. Formes diverses : α) Ode. — β) Elégie. — γ) Hymne. — 3) Rapprochement avec les Romantiques. — 5° *L'épopée dans les Fables.* Opposition apparente : 1) Matière des Fables ; 2) Ressort épique : Fiction ; 3) Magnificence des récits, des descriptions et des discours. — Exemple. — II. L'ŒUVRE DE MORALE : 1° *Les objections :* 1) J.-J. Rousseau ; 2) Lamartine ; 3) Amiel. — 2° *Part de vérité dans l'objection d'Amiel.* Manque d'élévation dans la morale des Fables. Le disciple d'Horace et de Montaigne. Le « tempérament ». — 3° *Part de la morale négative dans les Fables :* 1) Défauts combattus : divers. Particulièrement : la cupidité, la vanité ; Diverses formes ; 2) Vertu opposée à ces ridicules ou travers : « modestie » et ses diverses formes. — 4° *Préceptes de la morale active :* 1) Amitié et dévouement ; 2) Charité ; 3) Amour du travail ; 4) Solidarité de la race ; 5) Amour de la solitude. — 5° *Examen, explication du contresens de Rousseau et de Lamartine :* 1) Moralités et morale ; 2) Défaut des deux adversaires des Fables ; La Fontaine constate les travers de la vie et ne les approuve point ; 3) La Fontaine a vu et exprimé l'humaine folie sous toutes ses formes. En cela même, invitation discrète à se corriger. — 6° *Portée philosophique des Fables.*

F. — LA FONTAINE ÉCRIVAIN 421

STYLE PROFONDÉMENT ORIGINAL : 1° *Vocabulaire excellemment riche.* — 2° *Syntaxe souple, hardie, conforme à la tradition française.* — 3° *Style juste, exact, surtout varié, par suite vivant. — Exemple.* — 4° *Vérité, valeur expressive des images (style d'images). Sobriété.* — 5° *Style d'idées.* — Conclusion des qualités du style. — 6° *La versification de La Fontaine :* 1) Souplesse, variété. — 2) Art de fondre les rythmes les plus divers. — 3) La Fontaine peint par le rythme. — 4) Il raconte par le rythme. — 5) Il traduit par le rythme une effusion de sentiment.

ETUDE LITTERAIRE DE LA FABLE : LA MORT ET LE MOURANT (L. VIII, f. I). 428

ENTRÉE EN MATIÈRE. Caractère général des Fables du

VIII^e livre. Idée générale de la fable à expliquer. — *A.* — Etude du fond : *a) Idée dominante de la fable.* — *b) Composition de la fable :* part très légère au récit sous forme *d'argumentation philosophique :* 1) La thèse : loi fatale de la mort : et c'est la loi la plus ignorée. — 2) Illustration de cette pensée par l'exemple : α) Circonstances habilement choisies pour montrer l'attachement des hommes à la vie; β) Portée générale, intérêt humain de cette partie. — 3) Le discours de la Mort, où sont exposées les raisons qui montrent la folie de l'homme : α) Brièveté de la vie; profondeur des réflexions; rapprochement avec Horace et Bossuet; β) Perpétuel changement de notre substance; rapprochement avec Bossuet (*Sermon sur la Mort*). — 4) Quelle est pour l'homme la conduite à tenir ? rapprochement avec Lucrèce. — *c) Emotion qui se dégage de cette fable* par : 1) La sincérité, l'accent personnel; 2) Le mélange de familiarité et de grandeur. — *B.* — Etude de la forme. Qualités en rapport avec celles du fond, étude *détaillée* de la forme *dans les parties successives : a) Première partie :* dégager vers par vers le sens particulier des mots et des expressions; vers par vers, les qualités de vérité, naturel, précision rigoureuse, choix ingénieux, style d'idées non dépourvu de magnificence. — *b)* 2^e *partie :* même procédé, force particulièrement expressive, variété de ton exprimant différence de personnages, rythme propre. — *c)* 3^e *partie :* Rythme d'exposition : ampleur, gravité souple, même vérité. — Conclusion générale.

L'Ours et l'Amateur des Jardins (Plan d'étude littéraire) 441

Entrée en matière. « Situer » la fable, source, caractère général. *A.* Etude du fond : *a)* Idée générale. — *b)* La *composition* (qui doit mettre en valeur l'idée générale) Pourquoi parler de composition pour La Fontaine ? Triomphe de la vérité et de l'art, série de tableaux animés et de scènes vivantes, unité, harmonie. Les diverses parties du morceau : 1) Portrait de l'un des héros; 2) Portrait du 2^e personnage; 3) Leur rencontre : divers temps; 4) Vie commune des nouveaux amis; 5) Péripétie amenant le dénouement : le « pavé ». — Conclusion. — *B.* Etude de la forme : Langue caractérisée par une singulière *valeur expressive,* par : *a)* L'exactitude et le pittoresque des termes et des tours; *b)* La simplicité lumineuse; *c)* Le mouvement. — Conclusion générale

Les Obsèques de la Lionne (Plan d'étude littéraire). 448

Entrée en matière. Portée morale des Fables. Mérite propre de la fable à étudier : cette portée morale, outre l'art habituel de composition et de style. — *A.* Etude de la forme : *Perfection de la vérité et de la vie* par : *a)* Propriété des termes; *b)* Simplicité sobre et lumineuse; *c)* Vi-

gueur particulière de certaines expressions ; *d)* Trait ; *e)* Richesse du mouvement. — *B.* Etude du fond : *a) La composition :* diversité, harmonie et unité : 1) Récit des obsèques de la Lionne ; 2) L'attitude du cerf ; 3) Colère du Lion ; 4) Coup de théâtre : apothéose de la reine ; 5) Dénouement et moralité. — *b) Valeur psychologique :* Etude des caractères : 1) Le puissant ; 2) Le courtisan. — *c) Portée satirique :* 1) Contemporaine ; 2) Générale. — Conclusion.

Démocrite et les Abdéritains (Eléments d'étude) . . 455

Entrée en matière : Source, souvenir antique, sujet, caractère général. A. Etude du fond : a) *Idée dominante.* Valeur et intérêt de cette idée, rapprochements. — b) *Est-ce du mépris pour le peuple ?* — c) *Composition :* forme particulière et qualités spéciales. Diverses parties : 1) Entrée en matière exprimant l'idée générale ; 2) Cas concret : Démocrite victime des jugements populaires ; 3) Exposé à grands traits du système de Démocrite. Rencontre d'Hippocrate et de Démocrite, choix ingénieux des traits. — B. Etude de la forme : Suivant les procédés déjà mis en pratique. — Conclusion. — Résumé général.

Le Loup et le Chasseur (Eléments d'étude). . . . 458

Entrée en matière : Source, portée morale, caractère général. — A. Etude du fond : a) *Sujet de la fable, sentiment* qui l'inspire ; haine contre la cupidité, rapprochements. — b) *Composition* (doit mettre en valeur l'idée dominante et le sentiment dominant). Unité dans la diversité : 1) Contre les convoiteux : récit vivant, éléments du drame ; les détailler, étude de caractère ; 2) Contre les avares, expression, par le discours, de sentiments, étude de caractère. — Etude de la forme : a) *Langue :* 1° Vocabulaire ; 2° Syntaxe, particulièrement expressive, sobre, réaliste. — b) *Style :* qualités ordinaires. Qualités spéciales : vivacité de passion, beau mouvement, émotion, rythme approprié. — Conclusion.

L'Avantage de la Science (Eléments d'étude) . . . 453

Entrée en matière : Idée générale de la fable. — A. Etude du fond : a) *Intérêt propre du sujet* de la fable, surtout considéré par rapport à La Fontaine. — b) *Infériorité de cette fable pour la profondeur et la pénétration.* — c) *Etude de la composition :* Procédé propre, diverses parties : 1° Vanité du riche dépourvu de science ; 2° Résultats pratiques de l'ignorance et de la science. — Conclusion. — B. Etude de la forme : a) *Langue :* 1° Vocabulaire ; 2° Syntaxe. — b) *Style :* 1° Qualités ; 2° Défauts. — Conclusion.

VI. — LAMARTINE (1790-1869)

A. — LA VIE ET L'ŒUVRE 461

a) *Naissance. Famille.* — *b*) *Education.* — *c*) *Adolescence.* Désœuvrement à Milly. *Lectures.* Voyage en Italie. *Graziella.* « Mal du siècle ». Premières Œuvres (1807-1817). — *d*) *Elvire* (1817-1818). — *e*) *Les Méditations* (1820). Fonctions diplomatiques. Mariage (1822). *La Mort de Socrate* (1823). *Nouvelles Méditations* (1823). *Le dernier Chant du Pèlerinage d'Harold. Les Harmonies Poétiques et Religieuses* (1830). — *f*) *Bargaud* (1831). *Le Voyage en Orient* (1835). — *g*) *Jocelyn* (1836). *La Chute d'un Ange* (1838). *Les Recueillements Poétiques* (1839). — *h*) *Vie publique* (1832-1848). — *i*) *Dernières années, détresse. Dernières œuvres, mort* (1848-1869).

B. — L'HOMME 473

a) *Traits extérieurs.* — *b*) *Ame aimante.* — *c*) *Ame élevée.* — *d*) *Bornes de sa nature :* 1) *Manque de clairvoyance*, d'où graves erreurs dans sa vie et dans son œuvre ; 2) *Manque d'esprit de suite et de volonté.* — *e*) « Un grand oiseau blessé » ; blessure profonde ; manque de discipline religieuse.

C. — LAMARTINE ET LES THÈMES LYRIQUES . . . 483

I. Le sentiment de la famille : a) *Père, sœurs, fille.* — b) *Spécialement sa mère.* — c) *Les serviteurs.* — d) *Les lieux où vécut sa famille.* — e) *La langue spéciale de cette poésie familiale.* — II. La poésie élégiaque : a) *Caractère essentiel de la poésie élégiaque de Lamartine.* — b) *Les objets de cette poésie :* 1) *L'Epouse ;* 2) Les *Amantes :* Graziella, Elvire. — III. Le sentiment de la nature : a) Les *Précurseurs ;* originalité de Lamartine. — b) *Don du pittoresque.* Caractère propre de ce pittoresque. — c) *Emotion naïve.* Communication intime. — d) *Impressions d'essence religieuse.* — e) *Accents panthéistiques.* — IV. Le sentiment religieux : a) *Fréquence de ce sentiment.* — b) *Caractère général de ce sentiment.* — c) *Traits spécifiques pour ses divers objets :* 1) *Dieu :* α) Existence. — β) Nature. — γ) Manifestation à l'humanité. — 2) *Jésus-Christ :* α) Divinité. — β) Sacerdoce. Eglise. — 3) *L'âme humaine :* α) Immortalité. — β) Nature. — γ) Loi morale ; conséquences sociales. — V. La langue poétique de Lamartine : a) *Défauts :* Négligences. Manque d'effort et de choix ; 2) Imprécision. — b) *Qualités :* 1) Harmonie : α) Cadence adaptée, musicale. — β) Sentiment continu des correspondances secrètes. — 2) Spiritualité. — c) *Style des œuvres lyriques en prose.*

D. — L'ŒUVRE DE L'HOMME PUBLIC 517

a) *Lamartine orateur.* — b) *Lamartine historien.* — c) *Lamartine journaliste.*

ÉTUDE LITTÉRAIRE DE « L'HOMME » (Les Méditations 522

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques.* Idée générale. — A. ETUDE DU FOND : a) *Suite des Idées ; la composition.* — b) *Intérêt du fond :* 1) *Profession de spiritualisme chrétien ;* 2) *Philosophie superficielle ;* 3) *Apologétique dépourvue d'originalité ;* 4) *Sympathie de Lamartine pour Byron ; snobisme littéraire ; étrangeté* de cet enthousiasme. — B. ETUDE DE LA FORME : a) *Beau mouvement lyrique.* — b) *Alliance du style d'idées au style d'images :* d'où, *plus de précision.* Pourtant, *relief insuffisant.* — c) *Harmonie.* — Négligences. — CONCLUSION.

ÉTUDE LITTÉRAIRE DE « MILLY OU LA TERRE NATALE » (*Harmonies poétiques et religieuses*). 532

ENTRÉE EN MATIÈRE : Circonstances historiques. Idée générale. — A. ETUDE DU FOND : a) *La Composition* (Diverses parties ; agencement de ces parties). — b) *Intérêt du fond.* Hauteur et sincérité des sentiments : 1) *Poème de la terre natale ;* 2) *Poème de la maison.* — A. ETUDE DE LA FORME : a) *Défauts ; négligences diverses.* — b) *Qualités :* 1) Emotion sincère et ardente ; 2) Simplicité ; 3) Harmonie ; 4) Mouvement nuancé. — CONCLUSION.

ÉTUDE LITTÉRAIRE DE « LE CHÊNE » (*Premières Harmonies poétiques et religieuses*). 545

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques.* Idée générale. — A. ETUDE DU FOND : a) *La Composition.* — b) *Intérêt de fond :* 1) *Eternité de Dieu ;* 2) *Providence ;* 3) *Sentiment de la nature.* — B. ETUDE DE LA FORME : a) *Défauts : négligences diverses.* — b) *Qualités : fluidité abondante ; aisance ; richesse du rythme.* — CONCLUSION.

ÉTUDE LITTÉRAIRE DE « A NEMESIS » (*Recueillements poétiques*) 553

ENTRÉE EN MATIÈRE : *Circonstances historiques.* — A. ETUDE DU FOND : a) *La Composition.* — b) *Portée du fond : Du rôle social et politique du Poète.* — B. ETUDE DE LA FORME : a) *Facture plus correcte.* — b) *Vigueur ; force satirique.* — c) *Variété ; vérité du mouvement.* — d) *Véhémence contenue.* — CONCLUSION.

VII. — VICTOR HUGO (1802-1885)

A. — VIE ET ŒUVRE 559

a) *Origine et Famille.* — b) *Enfance ; voyages ; éducation* (1805-1817). — c) *Premiers essais* (1817-1822). — d) *Odes et Ballades* (1822). — e) *Mariage : Han d'Islande ; le Cénacle ; Bug-Jargal ; le Globe ; entrée dans l'Ecole Romantique* (1822-1827). — f) *Chef d'Ecole Romantique ; Cromwell ; Les Orientales ; les Derniers jours d'un condamné ; Hernani ; Marion Delorme ; la volte-face politique* (1827-1830). — g) *Notre Dame de Paris ; Les feuilles d'Automne* (1831). — h) *Reprise plus ardente de la lutte littéraire, politique, sociale.* — i) *Les Chants du Crépuscule ; La Esmeralda* (1835). — j) *Les Voix intérieures ; Ruy-Blas ; Les Jumeaux ; Les Rayons et les Ombres* (1837-1840). — k) *Election à l'Académie ; Le Rhin ; Les Burgraves* (1841-1843). — l) *Carrière politique* (1843-1851) : 1) *Politique honorifique* (1843-1848) ; 2) *Politique active* (1848) ; 3) *Lutte ouverte contre Bonaparte* (1849-1851). — m) *L'Exil* (1851-1870) : 1) *En Belgique* (1851-juillet 1852), *Napoléon le Petit ;* 2) *A Jersey* (1852-1855) ; 3) *A Guernesey* (1855-1870). *Les Contemplations ; La Légende des Siècles ; Les Misérables ; William Shakespeare ; Les Chansons des Rues et des Bois ; Les Travailleurs de la Mer ; L'homme qui rit ; Divers.* — n) *Retour en France ; dernières œuvres ; mort et funérailles* (1870-1885).

B. — L'HOMME 598

a) *Le Physique.* — b) *Caractère :* 1) Orgueil ; 2) Inconscience du ridicule. Manque de tact ; 3) Pédantisme ; 4) Haine ; 5) Amour de l'enfance ; 6) Amour des pauvres ; 7) Ardeur au travail.

C. — LE PENSEUR 603

a) *Idées littéraires.* — b) *Idées politiques.* — c) *Idées philosophiques :* 1) Manque de profondeur. — 2) Religion d'Hugo : — α) Dieu. — β) Culte. Eglise. — γ) Révélation. — δ) Jésus-Christ. — ε) Panthéisme. — ξ) Manichéisme. — 3) Morale : α) Ignorance de soi. — β) Défaut de volonté. — γ) Fatalité, vertu sanctifiante de la passion. — δ) Orgueil. — 4) Lois morales. — d) *Idées sociales :* 1) Science sociale d'Hugo ; 2) Méthode ; 3) Principes : α) L'homme naît bon, la société le déprave. — β) Souveraineté du Peuple. — γ) Anarchie. Haine du pouvoir. Haine des Magistrats. Haine du prêtre.

D. LE POETE. 619

1. LE POÈTE LYRIQUE : A. LE LYRISME D'HUGO A SA SOURCE DANS L'ACTUALITÉ. De la *couleur antique ou étrangère* dans l'œuvre lyrique d'Hugo. — B. CARACTÈRE GÉNÉRAL ET LARGEMENT HUMAIN DES SENTIMENTS EXPRIMÉS : a) *L'amour*

profane. — b) *L'amour des enfants.* — c) *L'amour des pauvres et des humbles.* — d) *Le sentiment de la nature.* — e) *Le sentiment du Mystère* : 1) La nuit. — 2) La mort. — 3) L'âme, l'au-delà.

II. LE POÈTE SATIRIQUE : A. PRÉLIMINAIRES : a) *Définition de la satire.* — b) *L'inspiration satirique avant les Châtiments.* — c) *La Genèse des Châtiments.* — d) *Caractère distinctif des Châtiments.* — B. LA SATIRE PROPREMENT SATIRIQUE : a) *1er Procédé : l'injure. Artifices dans le maniement de l'injure* : 1) *Répétition.* — 2) *Enumération.* — 3) *Vocabulaire populacier, sale.* — 4) *Comparaison.* Valeur de ces injures. — b) *2e Procédé : antithèse* : 1) *Générale.* — 2) *Dans les détails.* — c) *3e Procédé : l'ironie. Précisée par* : 1) *La raillerie directe.* — 2) *La transposition.* — 3) *Le sarcasme.* CONCLUSION. — C. LYRISME DANS LA SATIRE : a) *Emotion.* — b) *Association de la nature au dessein vengeur du poète.* — D. ELÉMENT ÉPIQUE DANS LA SATIRE : a) *Dénombrement de l'humanité.* — b) *Caractère des héros.* — CONCLUSION.

III. LE POÈTE DRAMATIQUE : Nomenclature des drames avec date. Conséquence. — A. THÉATRE LYRIQUE : a) *Expression de l'individualité du poète.* D'où : abondance, longueur, banalité des discours et monologues. Hors-d'œuvre. Pourtant, accents émus. — b) *Théâtre d'actualité* : 1) Préoccupations politiques. — 2) Préoccupations sociales. — 3) Préoccupations religieuses. — c) *Evocation pittoresque du passé* : 1) Inexactitudes et erreurs historiques. — 2) Résurrection du passé : Par les décors et les costumes. Par la couleur locale diffuse. — d) *Style non dramatique : riche d'éléments colorés et pittoresques. Mouvement : agitation.* — B. THÉATRE ARTIFICIEL : a) *Conception du drame.* — b) *Développement de l'intrigue.* — c) *Personnages.* — CONCLUSION.

IV. LE POÈTE ÉPIQUE : A. LA POÉSIE ÉPIQUE EN FRANCE. — B. L'INSPIRATION LYRIQUE DANS L'ÉPOPÉE D'HUGO : a) *Comment le lyrisme a pu coexister avec l'épopée.* — b) *Survivance du lyrisme.* — C. CARACTÈRES DE LA POÉSIE ÉPIQUE D'HUGO : a) *Elle part du réel et laisse une impression vivante du réel.* La Légende des Siècles et l'histoire. — b) *Elle agrandit le réel* : 1) *Peuples évoqués.* — 2) *Héros dépeints.* — 3) *Héros créés.* — 4) *Vie des foules.* — c) *Elle introduit la nature dans les scènes et les tableaux.* Le merveilleux dans la Légende des Siècles. — d) *Elle s'appuie sur des idées générales à prétentions philosophiques* : 1) Evocation des âges successifs pour donner aux hommes des leçons morales. — 2) Lutte du bien et du mal. — 3) Métaphysique de l'univers : Panthéisme. Métempsycose. — CONCLUSION.

E. — L'ARTISTE. 676

Hugo essentiellement artiste par la puissance d'imagination. — A. NATURE DE LA VISION CHEZ HUGO : a) *Netteté de la vision.* — b) *Comparaisons et métaphores.* Bizarreries et extra-

vagances. — c) *Symboles.* — d) *Antithèses.* — e) *Conséquences au point de vue de la composition.* — B. PUISSANCE VERBALE : a) *Les mots éveillent la pensée.* — b) *Relief et couleur des mots.* — C. RICHESSE RYTHMIQUE : a) *Variété des mètres et des coupes.* — b) *Liberté des enjambements.* — c) *Richesse d'orchestration.* — CONCLUSION GÉNÉRALE.

ÉTUDE LITTERAIRE DE « L'ENFANT » *(Les Orientales).* 691

ENTRÉE EN MATIÈRE : Circonstances historiques. Idée générale. — A. ETUDE DU FOND : a) *L'épigraphe.* — b) *La composition.* — B. ETUDE DE LA FORME : a) *Le Style :* 1) Couleur. — 2) Réserve. Sobriété relative. — 3) Banalités. — b) *Rythme.* — CONCLUSION.

ÉLÉMENTS D'ÉTUDE LITTÉRAIRE DE : « HYMNE » (*Les Chants du Crépuscule*). 698

a) *Circonstances et allusions historiques.* — b) *Composition.* c) *Sentiment.* — d) *Style :* 1) Sobriété des couleurs. — 2) Mouvement. Rapprochement.

ÉTUDE LITTÉRAIRE D'UN FRAGMENT DE : « LE CIMETIÈRE D'EYLAU » *(Legende des Siècles)* 700

ENTRÉE EN MATIÈRE : « Situer » le morceau dans l'ensemble. Idée générale — A. ETUDE DU FOND : a) *Composition.* — b) *Puissance d'inspiration épique.* — B. ETUDE DE LA FORME : a) *Style :* Simplicité, sobriété expressive, fait mieux ressortir la grandeur épique de l'action. — b) *Rythme :* Art instinctif et savant. — c) *Rime :* particulièrement riche. — CONCLUSION.

MÊME LIBRAIRIE

Mgr GRENTE
ÉVÊQUE DU MANS

UNE MISSION DANS LE LEVANT

écit de la Mission confiée par le Gouvernement de la République à S. E. le Cardinal DUBOIS, Archevêque de Rouen, aujourd'hui Archevêque de Paris.

l. in-8 cavalier (VI-360 p.) illustré de 11 gravures..... 10 fr. »
anco..... 11 fr. »
même, cartonné, 15 fr. ; *franco*..... 16 fr. 50
amateur, dos orné, tête dorée, avec coins..... 35 fr. »
anco..... 38 fr. 50

la Recherche de l'Origine des Religions

Par **Mgr A. LE ROY**
ARCHEVÊQUE DE CARIE, SUP. GÉN. C. S. SP.

couronne de 24 pages, 0 fr. 75 ; *franco*..... 1 fr. »

La Compagnie de Jésus en France

HISTOIRE D'UN SIÈCLE

(1814-1914)

Par **Joseph BURNICHON**, S. J.

e quatrième : 1860-1880. 1 vol. in-8 cavalier (706 p.), avec le portrait héliogravure du R. P. Olivaint..... 24 fr. »
anco..... 26 fr. 40

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

SAINTE THÉRÈSE DE JÉSUS

Traduites par **les Carmélites du Premier Monastère de Paris**
Avec la collaboration de **Mgr Manuel-Marie POLIT**
ARCHEVÊQUE DE QUITO (ÉQUATEUR)

E PREMIER : **Vie de sainte Thérèse écrite par elle-même ivie des Relations spirituelles à ses directeurs.** 1 vol. 8 couronne (X-626 pp.)..... 11 fr. »
anco..... 12 fr. 10

Frédéric DUVAL
DE L'ÉCOLE DES CHARTES

LES LIVRES QUI S'IMPOSENT

Vie chrétienne — Vie sociale — Vie civique

tion revue et mise au point. 1 vol. in-8 (725 p.)..... 18 fr. »
nco..... 20 fr. »

ACHEVÉ D'IMPRIMER PAR A. TAFFIN-LEFORT, A LILLE POUR GABRIEL BEAUCHESNE, A PARIS LE 8 SEPTEMBRE MCMXXIII EN LA FÊTE DE LA NATIVITÉ

MANHATTANVILLE COLLEGE LIBRARY
3 2960 00083001 5

PQ
116
.F47
v.1

20997

Fernessole, Pierre

Études littéraires sur
les auteurs français

JAN 18 1991